MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 336 0

Al'bom russkoi fortepiannoi muzyki

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761072013360

Альбом русской фортепианной музыки

Альбом русской фортепианной музыки

1

ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“ МОСКВА 1978

Редактор-составитель
К. СОРОКИН

M
21
A35
1978

© Издательство «Музыка», 1978 г. Составление, вступительная статья.

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

В этот том вошли избранные фортепианные произведения русских композиторов, созданные на протяжении примерно столетия — от «Российской народной песни с вариациями» Ивана Евстафьевича Хандошкина (1747—1804) до лирических пьес Петра Ильича Чайковского (1840—1893). Это столетие отличалось стремительностью развития русского музыкального творчества, на протяжении короткого времени достигшего классических высот во всех областях и жанрах и завоевавшего мировое признание. При отборе пьес составитель стремился не только к показу жанрового разнообразия произведений, но и руководствовался доступностью их исполнения в обстановке домашнего музицирования.

Развитие всех жанров русской музыкальной культуры было неразрывно связано с ее народными истоками. Это в полной мере относится и к инструментальной, в частности, фортепианной музыке. Напомним, кстати, что слово «фортепиано» (или «пиано-форте») вошло в обиход в России довольно поздно. В XVIII веке одно время фортепиано, пришедшее на смену клавесину, клавикордам, клавицимбалам (клавичембало) и другим своим клавишным предшественникам, называли просто «клавир», а иногда даже «тихогром».

В конце XVIII — начале XIX веков мелодической основой русских инструментальных пьес обычно являлась народная песня, мелодия которой получала развитие в вариационной форме. Отсюда и типичное название для пьес того времени — «Российская народная песня с вариациями». Причем в качестве верхней системы нотной записи пьесы излагалась вокальная партия, то есть мелодия песни, которую можно было исполнить и на скрипке или другом каком-либо инструменте. На нижней системе записывался басовый голос. Обе партии образовывали клавирную пьесу или пьесу для скрипки и фортепиано.

Крупнейшим мастером этого жанра был упоминавшийся уже И. Хандошкин, создавший десятки инструментальных пьес (для скрипки и фортепиано, для двух скрипок и т. п.), в которых проявились и своеобразие русской народной песни, и мастерство композитора, в многочисленных вариациях раскрывавшего ее мелодические богатства.

С именем Хандошкина, талантливейшего русского композитора, вышедшего из крепостных крестьян, связано и развитие танцевальных жанров в русской инструментальной музыке. В 1786 году были опубликованы два его полонеза (в оркестровом и фортепианном изложении) на темы русских народных песен «Молодка молодая» и «Как у нас во садочке». Отметим попутно, что среди танцевальных пьес, получивших широкое распространение во второй половине XVIII века, наибольшую популярность приобрели полонезы двух польских композиторов: Юзефа Козловского (1757—1831), который в юные годы был органистом варшавского кафедрального собора, а с 1791 года обосновался в Петербурге, и его одареннейшего ученика Михала Клеофаса Огиньского. Знаменитый полонез с хором Козловского «Гром победы, раздавайся», упоминаемый Пушкиным в «Дубровском», довольно долго исполнялся в России в качестве национального гимна.

Младший современник Хандошкина Дмитрий Степанович Бортнянский (1751—1825), создатель ряда опер, поставленных впервые в Италии, куда он был послан учиться, а затем в России, автор большого количества духовных хоровых произведений, представлен в сборнике первой частью одной из дошедших до нас его фортепианных сонат. По форме и ясности изложения сонаты Бортнянского вплотную примыкают к ранним образцам классического клавирного искусства, что позволило композитору и критику А. Серову сравнивать их с сонатами Моцарта. Вообще следует подчеркнуть, что в конце XVIII века творчество русских композиторов завоевало уже мировое признание. Помимо опер Бортнянского, в 70—80-е годы в Италии с успехом ставились оперы М. С. Березовского, Е. Фомина, П. А. Скокова, причем Березовский и Фомин так же, как Моцарт, получили звания членов Болонской филармонической академии. Постепенно выдвигались в России и музыканты-исполнители на различных инструментах, певцы, артисты оперы и балета, укоренялись различные формы усадебно-домашнего музицирования, в обстановке которого развивались, в частности, камерно-инструментальные и вокальные жанры.

XIX век — век создания и развития классических традиций русской музыкальной культуры. На пороге этого века стоял Александр Александрович Алябьев (1787—1851), автор всемирно известной в оригинале и в различных переложениях (в том числе в кон-

цертной транскрипции Листа и в обработке для голоса с оркестром Глинки) песни «Соловей» на слова Дельвига. Глинка высоко ценил творчество Алябьева и, помимо оркестровки этой песни, написал фортепианные вариации на ее тему, к которой не раз обращался и сам Алябьев, использовав ее, например, в медленной части своего Третьего квартета.

Закончено это произведение было в 1825 году. К тому времени Алябьев был уже автором нескольких симфоний, камерно-инструментальных и вокальных произведений, а также музыки к музыкально-сценическим постановкам. Кроме того, Алябьеву принадлежат пять опер, оперы-водевили и другие крупные сочинения. Рукописи некоторых из них затерялись или сохранились не полностью.

Среди многих фортепианных пьес Алябьева (большей частью миниатюр) выделяется его «Прощание с соловьем». Эта пьеса, написанная в качестве переложения одноименного романса (существует в двух вариантах, один из которых был издан в Москве еще в 1829 году),— прекрасный образец фортепианного стиля Алябьева, отмеченный присущим ему своеобразием, проявившимся в близкой к русской песенности проникновенной и вместе с тем тонко орнаментированной мелодике.

Творческое наследие Алябьева заслужило признание не только Глинки, но и Даргомыжского, Верстовского и других деятелей русской музыкальной культуры. В наше время, помимо фортепианных миниатюр и песен Алябьева, исполняются и его крупные сочинения (преимущественно в редакции Б. В. Доброхотова).

Вслед за сочинениями Алябьева в сборнике представлено творчество А. С. Грибоедова (1795—1829). Известен он как автор «Горя от ума», но Глинка назвал его «очень хорошим музыкантом». Он играл на фортепиано, органе и некоторых других инструментах и пробовал сочинять в различных жанрах. До нас дошло два вальса Грибоедова, один из которых печатается.

Грибоедов так же, как Пушкин, Крылов, Вяземский и многие другие русские писатели, бывал на музыкальных утрах у поселившейся в Петербурге знаменитой польской пианистки Марии Шимановской (1789—1831), в салоне которой прослушивались новые произведения, причем певцам помогал разучивать их и аккомпанировал Глинка, вспоминавший об этом в своих «Записках». Такое музицирование нередко происходило и в доме Грибоедова, у которого также собирались музыканты и писатели. В связи с этим нелишне напомнить, что музыкальные сюжеты, темы, замыслы музыкально-сценических произведений и вообще «искусство дивное» (по выражению Пушкина) в пушкинскую эпоху очень привлекало русских писателей. Известно, например, что великий русский баснописец И. А. Крылов хорошо играл и импровизировал на скрипке, а В. Ф. Одоевский создал ряд органных произведений и музыку к нескольким музыкально-сценическим постановкам. Вслед за Пушкиным, написавшим «Моцарта и Сальери» — трагедию о гибели величайшего композитора Запада, — Одоевский написал ряд новелл о музыке и музыкантах («Последний квартет Бетховена», «Себастьян Бах») и множество музыкально-критических статей.

Из всех русских композиторов—старших современников Глинки — наиболее разностороннее музыкальное образование получил Алексей Николаевич Верстовский (1799—1862), опера которого «Аскольдова могила», а также баллады на слова Пушкина и Жуковского («Черная шаль», «Ночной смотр» и др.) долгое время пользовались большой известностью. Верстовскому принадлежит и ряд других произведений, в частности, опер и многих водевилей. В его музыке ярко проявилось национальное своеобразие (отмечавшееся уже Серовым), восходящее к русскому песенно-романсовому творчеству, связь с которым ощущается и в немногочисленных фортепианных произведениях, из которых в нашем сборнике публикуется одна мазурка.

Танцевальные жанры привлекали многих русских композиторов доглинкинской поры, причем характерной особенностью их творчества являлось стремление к отходу от бытовой, прикладной трактовки танца и обогащению его художественными образами. Гениальнейшим образцом такой «поэмности» навсегда остался симфонический «Вальс-фантазия» Глинки. Но появлению этого произведения (1839) предшествовали творческие искания многих русских композиторов, в той или иной степени обогатившие Глинку своим опытом. Внимательное изучение произведений этих композиторов позволяет говорить о непрерывности и преемственности процесса развития русской культуры в эпоху, которую раньше называли то «александровской», то «николаевской», а мы по справедливости называем ее «пушкинской», сочетая в этом определении имя величайшего поэта с именем основоположника русской музыкальной классики М. И. Глинки.

Ровесник Верстовского Иван Федорович Ласковский (1799—1855) был превосходным пианистом и часто выступал с исполнением своих произведений в обстановке домашнего музицирования. Его многочисленные фортепианные пьесы, изданные после смерти композитора в двух томах под редакцией М. А. Балакирева (уже один этот факт говорит об их высокой оценке мастером, продолжавшим глинкинские традиции и развивавшим их совместно со своими соратниками по «могучей кучке»), отличаются разнообразием содержания и приемов изложения. Ласковский написал также 4 струнных квартета и ряд оркестровых произведений, частично утерянных. Говоря о фортепианной музыке Ласковского, музыковеды обычно отмечают влияние Шопена и Шуберта. Не отрицая воздействия обоих

великих композиторов на всю европейскую, в том числе и русскую музыку, следует, однако, все же помнить, что нередко очень значительную роль в такой близости играет общность славянских истоков, а к истокам этим, как известно, обращались все венские композиторы начиная с Гайдна, в том числе и Шуберт. В вальсах Грибоедова, например, можно уловить известную близость к Шопену, хотя совершенно исключена возможность знакомства автора этих поэтичнейших вальсов с шопеновской музыкой, которая начала звучать в России лишь в 30-е годы, тогда как Грибоедов был убит в начале 1829 года. Напомним также, что Глинка, как свидетельствуют современники, сам указывал на черты, сближающие его музыку с шопеновской.

Жанр «опоэтизированного» вальса привлекал многих русских композиторов, в числе которых можно назвать «дедушку русского романса» Николая Алексеевича Титова (1800—1875), обращавшегося иногда и к фортепианному творчеству. Его отец, Алексей Николаевич Титов (1769—1827), хорошо игравший на скрипке, работал преимущественно в области оперного творчества, а младший брат — Михаил Алексеевич (1804—1853) — писал как романсы, так и пьесы (почти исключительно танцевального характера) для фортепиано. Так как Сергей Николаевич Титов (1770—1825), брат Алексея Николаевича, и его сын Николай Сергеевич также были композиторами, то в авторстве их произведений давно уже возникла некоторая путаница, отчасти объясняющаяся недостаточным вниманием к предшественникам Глинки (как, впрочем, и Шопена), творчество которых лишь в последнее время стало предметом серьезного изучения.

Музыкальное дарование Александра Егоровича Варламова (1801—1848) проявилось уже в детские годы и вскоре привлекло внимание Д. С. Бортнянского, который был тогда директором Придворной певческой капеллы, где учился и пел в детском хоре Варламов. Значительную роль в формировании творческого облика Варламова сыграло его знакомство с Глинкой, в доме у которого он музицировал, исполняя песни и романсы русских композиторов, включая и свои собственные, созданные преимущественно на слова отечественных поэтов. Некоторые из произведений Глинки, Верстовского, Андрея Петровича Есаулова (ок. 1800—ок. 1850) и Варламова были опубликованы в издававшемся Варламовым нотном журнале «Эолова арфа», куда он включал также сделанные им для фортепиано обработки различных песен и романсов. В свою очередь пианист и композитор Александр Иванович Дюбюк (1812—1898) создал множество фортепианных переложений песен Алябьева, Варламова, Глинки и других композиторов. Для глинкинской эпохи такого рода переложения были явлением в высокой степени характерным; они не только исполнялись в обстановке домашнего музицирования, но и публиковались в различных нотных журналах, сборниках и т. п. Именно благодаря таким переложениям получили широкое распространение многие романсы и песни Варламова, число которых достигает почти 200, не считая вокальных номеров из музыки, писавшейся им к театральным постановкам («Гамлет», «Эсмеральда», «Ночь перед рождеством», «Собор Парижской Богоматери», «Рославлев», «Степан Разин» и др.). Из песен Варламова особенную популярность завоевала «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» (слова актера и поэта Н. Г. Цыганова), известная также по многим переложениям и обработкам. В этой песне ярко проявилась свойственная творчеству Варламова интонационная связь с русской народной и бытовой песней, перенятая затем многими русскими композиторами, не исключая и классиков, начиная с А. С. Даргомыжского, воспринявшего и балладные черты вокального творчества Варламова.

Творчество Варламова оказало несомненное влияние на одного из талантливейших композиторов эпохи — Александра Львовича Гурилева (1803—1858), сына крепостного музыканта Льва Степановича Гурилева (1770—1844), пианиста и композитора, автора фортепианной сонаты, 24-х прелюдий и других сочинений для фортепиано. Он был первым учителем своего сына, учившегося затем игре на фортепиано у Дж. Филда и усвоившего кантиленность его игры, тогда как в романсовом творчестве Гурилева уже заметно влияние Глинки и Даргомыжского, надолго определившее пути развития русского романса. Обращение к народным песням в вокальных жанрах, которое характерно и для раннего периода фортепианного творчества, обусловило кантиленную насыщенность не только вокальной, но и инструментальной музыки. Примечательны в этом отношении уже финал фортепианной сонаты Л. Гурилева (1794), представляющий собою вариации на тему русской народной песни «Выйду ль я на реченьку». Огромной популярностью пользовались вариации, сочиненные А. Гурилевым на тему романса Варламова «На заре ты ее не буди». Наряду с песенной выразительностью в этих вариациях ощущается стремление к расширению диапазона приемов фортепианного изложения, характерное и для «Польки-мазурки» композитора.

Михаил Иванович Глинка (1804—1857) был первым подлинно великим русским композитором и вместе с тем основоположником русской музыкальной классики. Имя его стало нарицательным — недаром чехи прозвали основателя своей национальной композиторской школы Бедржиха Сметану «чешским Глинкой», а вскоре после кончины Глинки установили его бюст рядом с бюстом Шекспира в Национальном музее в Праге. Из биографии Глинки мы знаем, что еще в юные го-

ды он принимал участие в домашнем музицировании в качестве певца и пианиста. Но Глинка не был просто продолжателем своих предшественников, как бы талантливы они ни были, а воспринял и обобщил их опыт, утвердив своим гением величие и самобытность русской музыки и подняв ее во всех областях до классических высот. Он создал первые русские классические оперы («Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила»), в которые включил балетные номера, создал музыку к драматическому спектаклю «Князь Холмский» (трагедия Н. В. Кукольника), симфонические произведения, камерные ансамбли, хоры, многочисленные романсы и фортепианные пьесы. Музыка Глинки в полном смысле этого слова явилась тем маяком, который освещал творческий путь и поиски русских композиторов — начиная от его младшего современника Даргомыжского и кончая Мясковским, Глиэром и их многочисленными учениками. Среди нескольких десятков фортепианных пьес Глинки мы найдем немало танцевальных. Уже в 1828 году он начал писать мазурки, сразу же отказавшись от их узкотанцевальной трактовки, а насыщал музыку художественным содержанием, так же, как вальсы (кстати сказать, упоминавшийся уже симфонический «Вальс-фантазия» возник на основе фортепианной пьесы), ноктюрн «Разлука» и другие пьесы. Не только сам Глинка, но и другие мастера оставили фортепианные переложения его различных произведений. Так, Балакирев сделал превосходное переложение «Марша Черномора» (известного также в блестящей виртуозной транскрипции Листа) и чудесного глинкинского романса «Жаворонок». Творчество Глинки насыщено интонациями русской песенности, хотя композитор редко обращался к цитатам, — в качестве одного из немногих исключений можно назвать тарантеллу на тему народной песни «Во поле березонька стояла». Из истоков русского народного песенно-танцевального творчества почерпнул Глинка широкую распевность, лирическую задушевность, ритмическое богатство и другие черты, характеризующие его творчество как русского композитора. Вместе с тем Глинка утвердил широкие международные связи русской музыки, обратив особенное внимание на восточные элементы, получившие развитие, например, в партии Ратмира в «Руслане и Людмиле». Внимание Глинки также привлекала испанская музыка, характерные особенности которой получили, например, развитие и в его знаменитых испанских увертюрах («Арагонская хота», «Воспоминание о летней ночи в Мадриде»), и в написанном незадолго до смерти «Андалузском танце» для фортепиано. В своих произведениях, в частности в фортепианных фугах, Глинка указал пути развития русской полифонии, а в теоретических трудах обосновал принципы оркестровки и искусства пения.

Другом и достойным продолжателем Глинки был Александр Сергеевич Даргомыжский (1813—1869) — «великий учитель правды в музыке», как назвал его Мусоргский. Его пушкинские оперы «Русалка» и «Каменный гость» явились значительными этапами на пути развития русского музыкально-сценического искусства. «Русалка» была первой русской лирико-драматической оперой, в которой, в соответствии с замыслом Пушкина, прозвучала тема социального неравенства, положенная в основу драматургического конфликта, раскрытого композитором с большой художественной силой. «Каменный гость» был первым произведением, написанным на неизмененный текст Пушкина, и поэтому сочетавшим выразительность музыки с выразительностью содержания и интонацией пушкинского стиха. В этом отношении Даргомыжский подал пример многим композиторам—достаточно вспомнить «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова (посвятившего это произведение памяти Даргомыжского), трагически правдивое повествование о гибели великого композитора. Такое же бережное отношение к стиху, раскрытие его содержания и звуковых очертаний проявилось и в многочисленных романсах Даргомыжского, поныне входящих в репертуар многих певцов. В области фортепианной музыки Даргомыжский проявил склонность к вариационной форме, написав Фантазию на темы оперы «Иван Сусанин» и Вариации на тему русской народной песни «Винят меня в народе». Вальсы Даргомыжского отличаются лирической выразительностью, а некоторым из них, в особенности «Блестящему вальсу», присущи черты виртуозности.

Создание русской пианистической школы связано с именами братьев Антона Григорьевича (1829—1894) и Николая Григорьевича (1835—1881) Рубинштейнов, из которых первый вошел также в историю русской музыкальной культуры как основатель Русского музыкального общества (1859) и первой русской консерватории (в Петербурге, 1862), директором и профессором которой он был на протяжении многих лет. Николай Рубинштейн в 1860 году основал в Москве отделение Русского музыкального общества и классы, реорганизованные в 1866 году в Московскую консерваторию, бессменным директором и профессором которой он был до конца жизни. Оба брата принадлежали к числу наиболее выдающихся пианистов своего времени и воспитали множество русских пианистов. Однако Николай Григорьевич мало занимался композиторской деятельностью, тогда как творческое наследие Антона Григорьевича огромно. Он написал ряд опер (наибольшую популярность завоевал «Демон» на сюжет поэмы Лермонтова), 6 симфоний (наиболее известна вторая — «Океан»), множество камерно-инструментальных и вокальных произведений, а также 5 концертов и огромное количество миниатюр для фортепиано. Лишь немногие из них сохранились в репертуаре пианистов, что

не уменьшает, однако, заслуг Рубинштейна как создателя русской фортепианной литературы, на которой, начиная с небольших пьес и кончая концертами, воспитывались многие поколения отечественных пианистов.

Расцвет и утверждение национальной самобытности русской пианистической школы связаны с именами мастеров «Могучей кучки» — так назвал содружество русских композиторов В. В. Стасов. Возглавлявший это содружество в начале его возникновения Милий Алексеевич Балакирев (1837—1910) был одним из крупнейших русских пианистов. Обращаясь к различным жанрам музыкального творчества (им написаны две симфонии, симфонические поэмы «Русь», «Тамара», «В Чехии», увертюры, камерные ансамбли, обработки русских народных песен и др.), Балакирев создал монументальные произведения для фортепиано, в том числе два концерта, две сонаты, фантазию «Исламей» и ряд других пьес. Репертуар Балакирева-пианиста, включавший, в частности, все сочинения Глинки и Шопена, был огромен. Не менее обширным был диапазон средств выразительности, применявшийся им в фортепианных сочинениях и транскрипциях многих оркестровых и вокальных произведений русских и зарубежных авторов. Чрезвычайно велика роль Балакирева в развитии межславянских музыкальных связей. Он был, в частности, инициатором сооружения первого памятника Шопену в Польше и передал для этой цели весь доход, полученный им от варшавских концертов, в которых он исполнил все произведения Шопена.

Фортепианные сочинения и романсы автора «Князя Игоря» и двух симфоний (третья осталась незаконченной) Александра Порфирьевича Бородина (1833—1887) сравнительно немногочисленны. Но, подобно тому, как «Для берегов отчизны дальной» и «Песня темного леса» принадлежат к вершинам романсового творчества, так же, например, небольшая пьеса «В монастыре», открывающая «Маленькую сюиту» Бородина, смело может быть причислена к шедеврам фортепианной музыки. Интонации древнего русского напева, звучащие в начале пьесы, сочетаются с эпической мощью, постепенно все более и более нарастающей в «колокольных» аккордах. Такое сочетание «истового» запева с могучей кульминацией встречается затем у Глиэра, Рахманинова и других русских композиторов. Эпическое величие, воспринятое Бородиным от Глинки (вспомним эпилог «Сусанина»), привлекло внимание и западных композиторов. Наиболее сильное впечатление на Дебюсси, например, произвела Вторая («Богатырская») симфония Бородина, которую он после возвращения из России часто играл на фортепиано в четыре руки со своими друзьями. В наш сборник, кроме пьесы «В монастыре», включены еще три пьесы из «Маленькой сюиты» (в состав которой входят, кроме того, две мазурки) — «Грезы», «Серенада» и «Ноктюрн». В этих пьесах, так же, как в романсе «Для берегов отчизны дальной», запечатлелось пленительное лирическое дарование Бородина.

В творчестве Модеста Петровича Мусоргского (1839—1881), вошедшего в историю мировой культуры прежде всего как гениальный оперный реформатор, автор народно-музыкальных драм «Борис Годунов» и «Хованщина», фортепианная музыка занимает сравнительно небольшое место. Но и он, подобно Бородину, сделал в этой области, как говорилось еще в древнем Риме, «немного, но многое». Наиболее значительным достижением композитора в сфере фортепианного творчества оказались «Картинки с выставки» — десять пьес, соединенных между собою небольшими интермедиями. Цикл этот возник под впечатлением выставки картин и набросков безвременно скончавшегося в 1873 году друга Мусоргского, художника и архитектора Виктора Гартмана. Меньше чем за три недели, в июне 1874 года, вся сюита была закончена и посвящена организатору выставки В. В. Стасову. Среди пьес, вошедших в эту сюиту, выделяются «Старый замок» и «Быдло». В «Старом замке» звучит печальная песня, которую, по замыслу Мусоргского, поет трубадур, стоящий перед средневековым замком. В пьесе «Быдло» музыка передает безрадостное состояние запряженных в телегу и уныло глядящих вдаль быков. Лирические пьесы «Раздумье» и «Слезы» написаны значительно позже, незадолго до смерти композитора.

Несмотря на то что Цезаря Антоновича Кюи (1835—1918) причисляют к мастерам «могучей кучки», многое отделяло его от них. Именно ему, например, принадлежала резко отрицательная статья о «Борисе Годунове». Но было время, когда идейно-эстетические взгляды Кюи сближали его с балакиревским кружком, одобрительно встретившим его оперу «Вильям Ратклиф» и некоторые другие произведения. Ранний период деятельности Кюи ознаменовался также появлением ряда его музыкально-критических статей, по своему прогрессивному содержанию близких к идеалам «кучкистов». Значительную часть наследия Кюи составляют романсы (свыше 300) и фортепианные миниатюры, в которых в той или иной степени ощущается влияние западноевропейского романтизма (недаром Г. Ларош назвал его «одним из наших шуманистов»), иногда с оттенком сентиментализма.

Значительным этапом в развитии русской и мировой фортепианной музыки явилось творчество Петра Ильича Чайковского (1840—1893), который уже в ранний период обращался к самым различным музыкальным жанрам, сочиняя оперы, балеты, кантаты, камерно-инструментальные ансамбли, романсы, прочно вошедшие в золотой фонд русской музыкальной классики. Перечисляя все названные жанры, профессор Н. В. Туманина, которой принадлежит лучшая и наиболее об-

ширная монография о великом композиторе, приходит к выводу: «В каждой из этих разновидностей музыкального искусства Чайковский сказал новое слово». Особое место в творчестве Чайковского занимают его фортепианные пьесы, которые он начал сочинять, будучи еще ребенком и посвящая много времени импровизациям на своем любимом инструменте. Самые ранние опыты юного композитора, к сожалению, не сохранились.

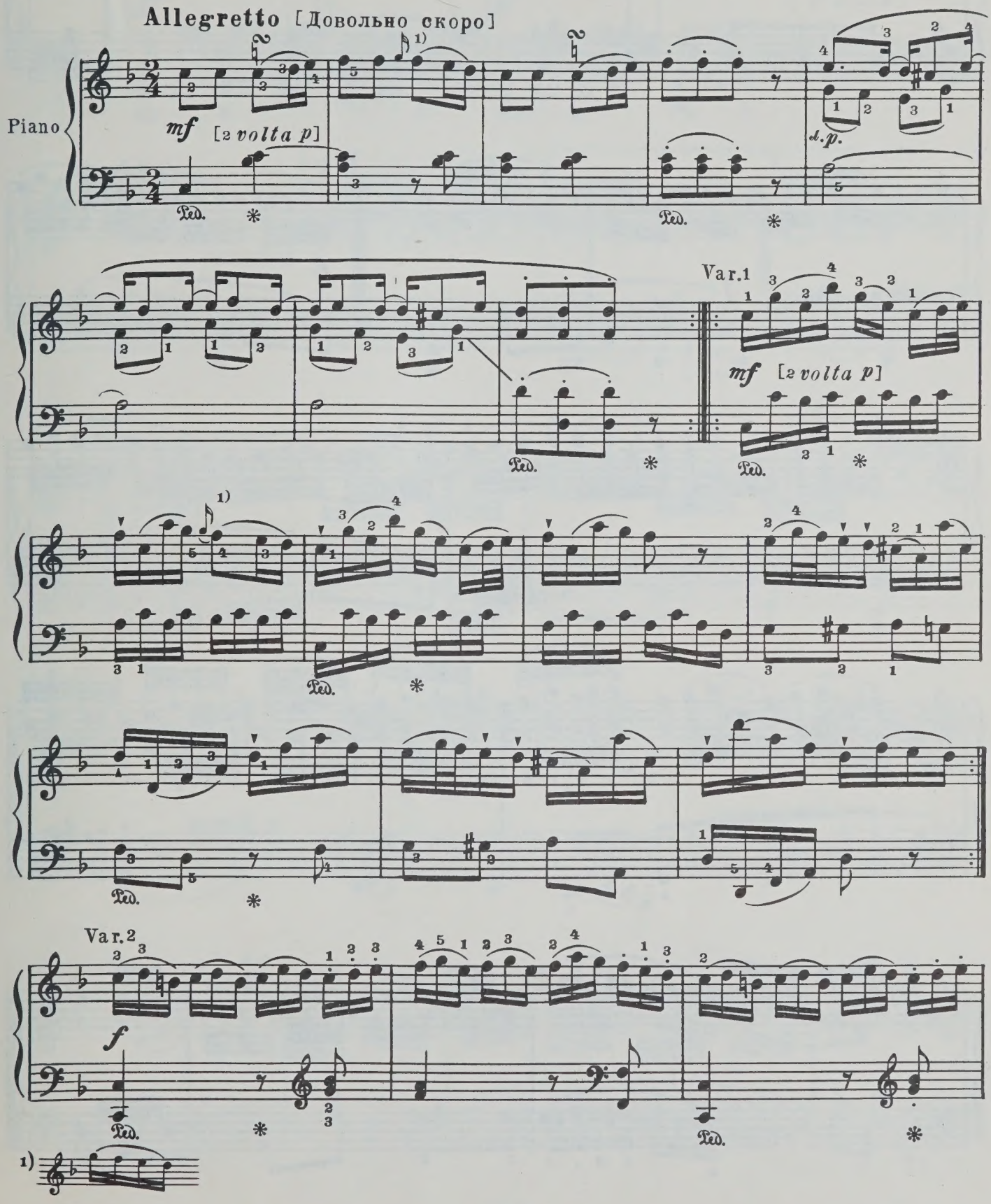
О характере этих пьес мы можем составить себе довольно отчетливое представление на основании высказываний самого композитора о своем детстве, содержащихся в одном из его писем, датируемом 1878 годом: «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, т. е. родственных с народною песнью приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я *русский* в полнейшем смысле этого слова».

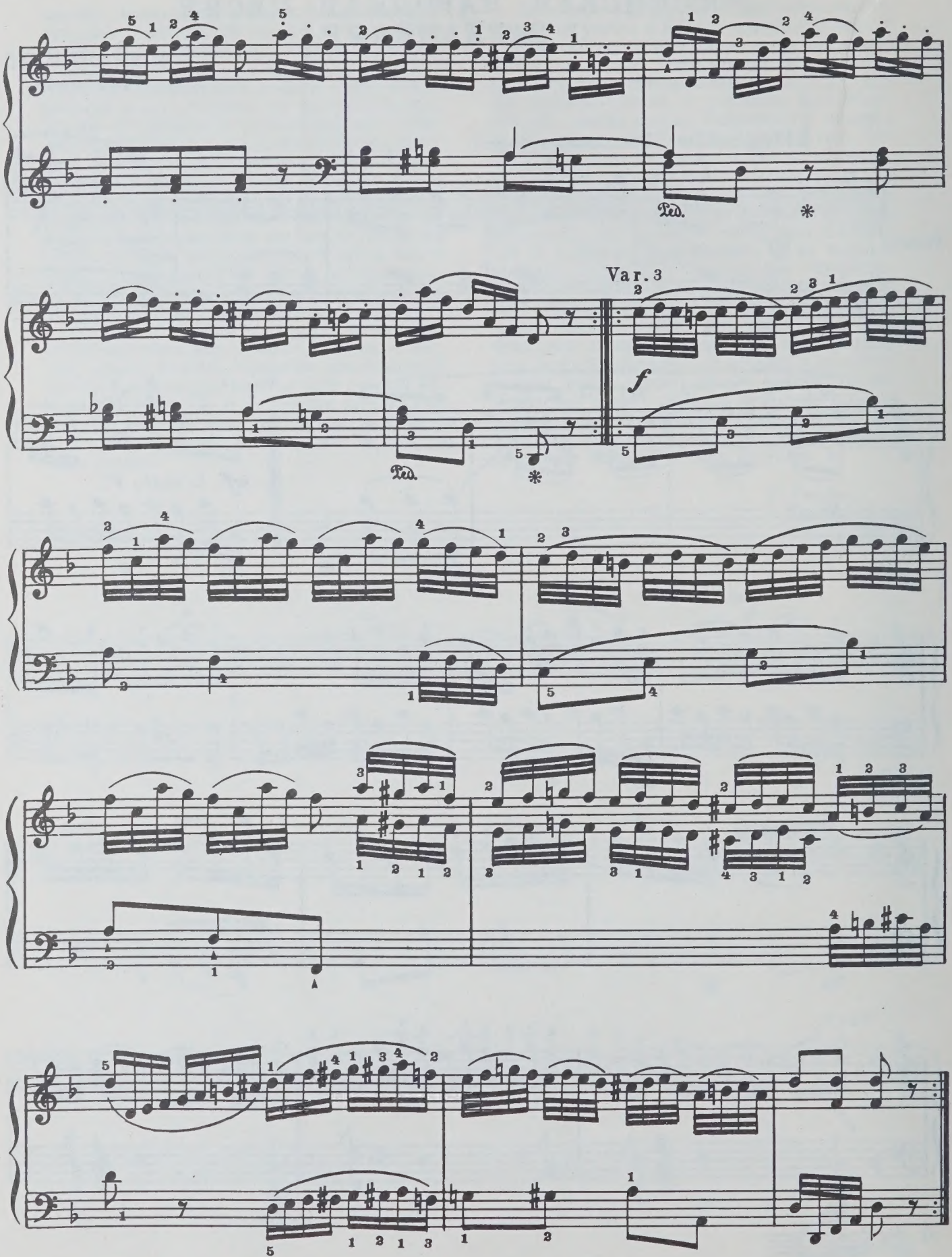
Это искреннее признание, звучащее как исповедание любви к Родине, к родному народу и его культуре, вспоминается, когда слушаешь музыку не только Чайковского, но и многих его предшественников и современников, творцов русской музыки, в частности фортепианной. Во многих пьесах Чайковского, начиная с написанных еще в консерваторские годы (но опубликованных лишь после смерти композитора) «Темы с вариациями» (1863—64 гг.) и Сонаты (1865) и кончая поздними сочинениями, отчетливо ощущаются народнопесенные интонации. Так, традиция обращения к народной и народно-бытовой песне, к ее выразительным интонациям, создающим безграничные возможности для вариационного развития, сохранилась в русской музыке на протяжении целого столетия. Это обращение в значительной степени обусловило демократизацию русской классической музыки и способствовало росту национального самосознания. Эпическая линия, особенно отчетливо прослеживающаяся в творчестве Глинки и Бородина, свидетельствует о вере народа в свою необоримую мощь и светлое будущее.

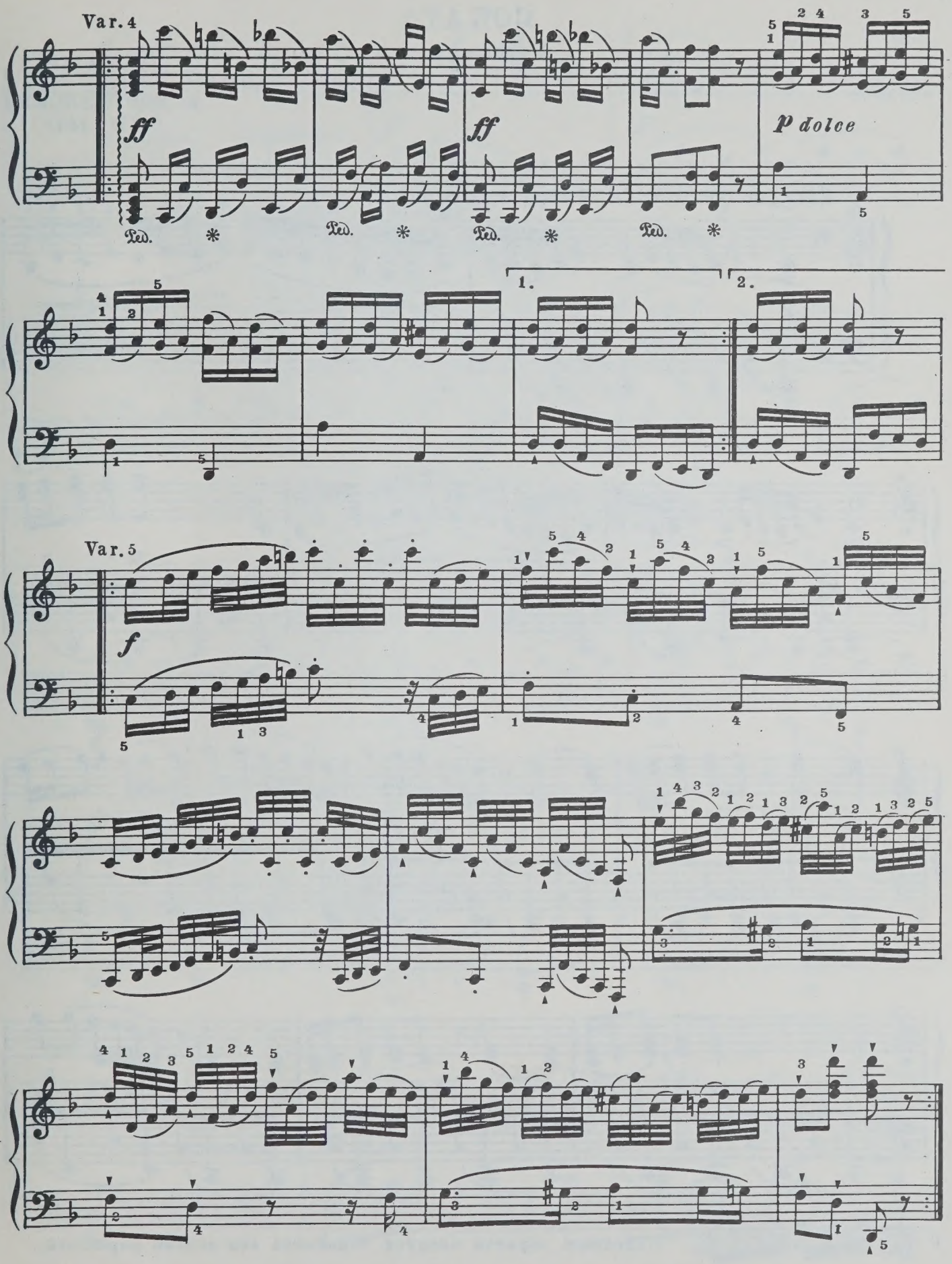
И. Бэлза
З. Гулинская

РОССИЙСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ С ВАРИАЦИЯМИ

И. ХАНДОШКИН
(1747-1804)



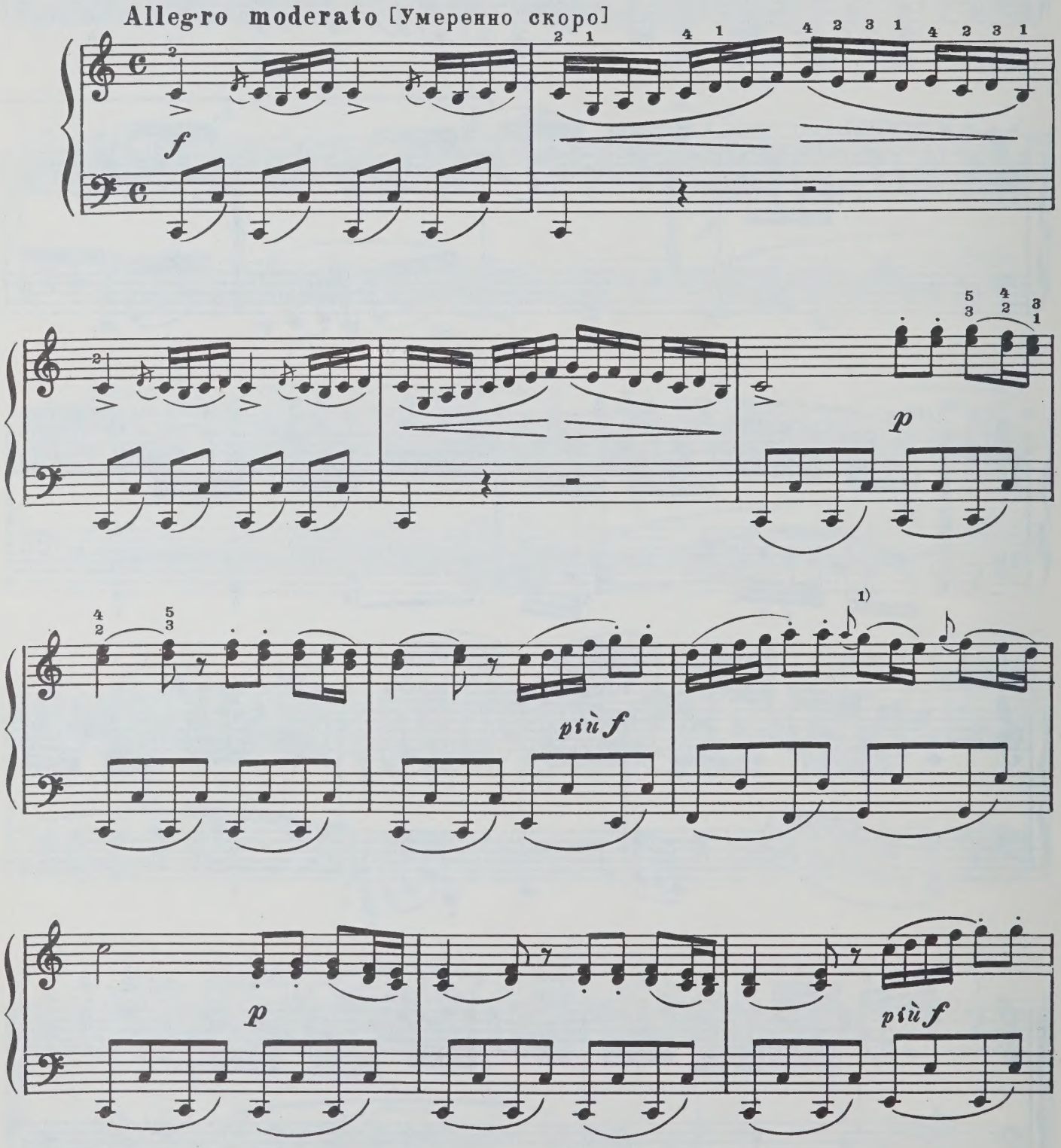

Ped.
*
Var. 3
f
Ped.
*


Var. 4
ff
ff
p dolce
Ped.
1.
2.
Var. 5
f

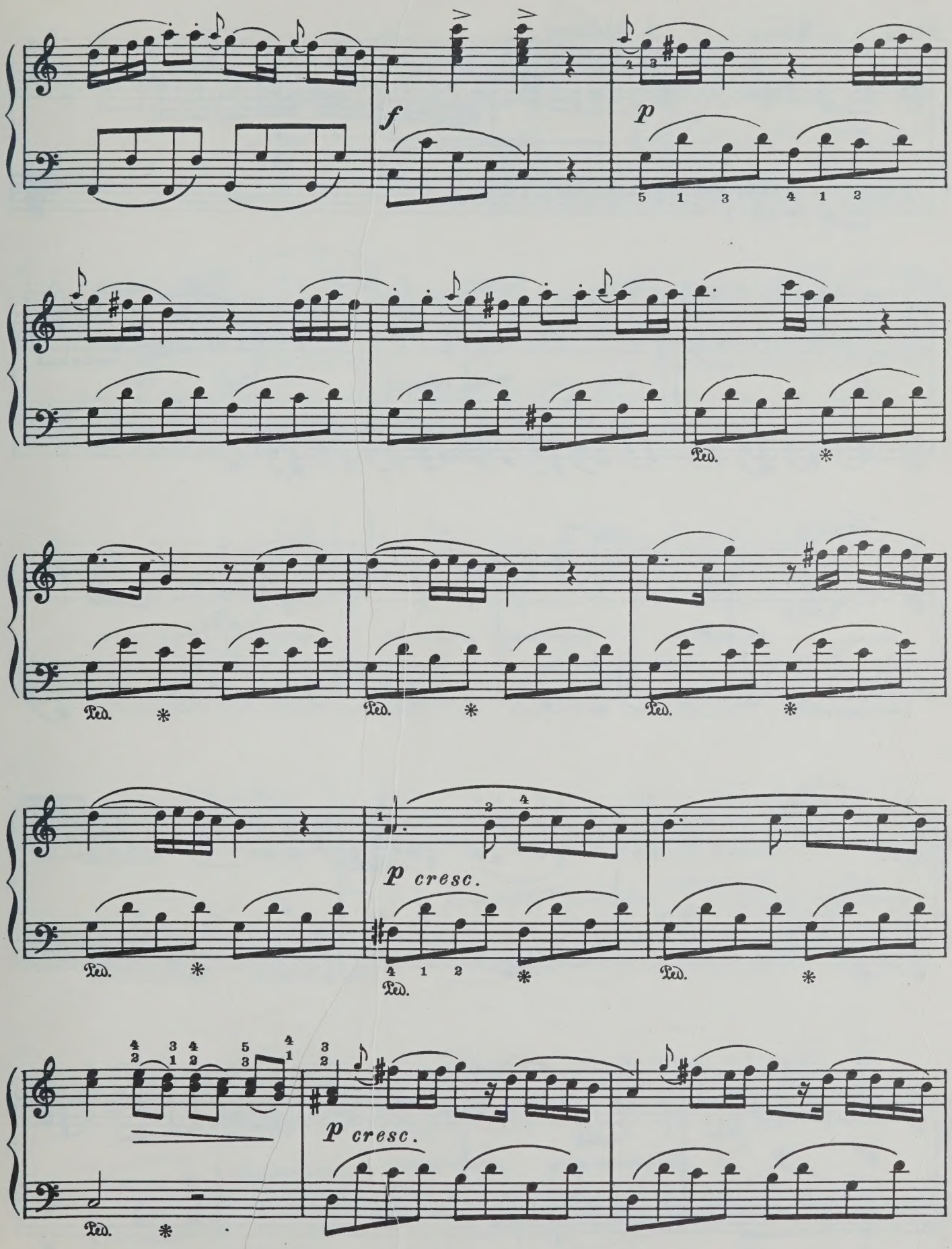
СОНАТА

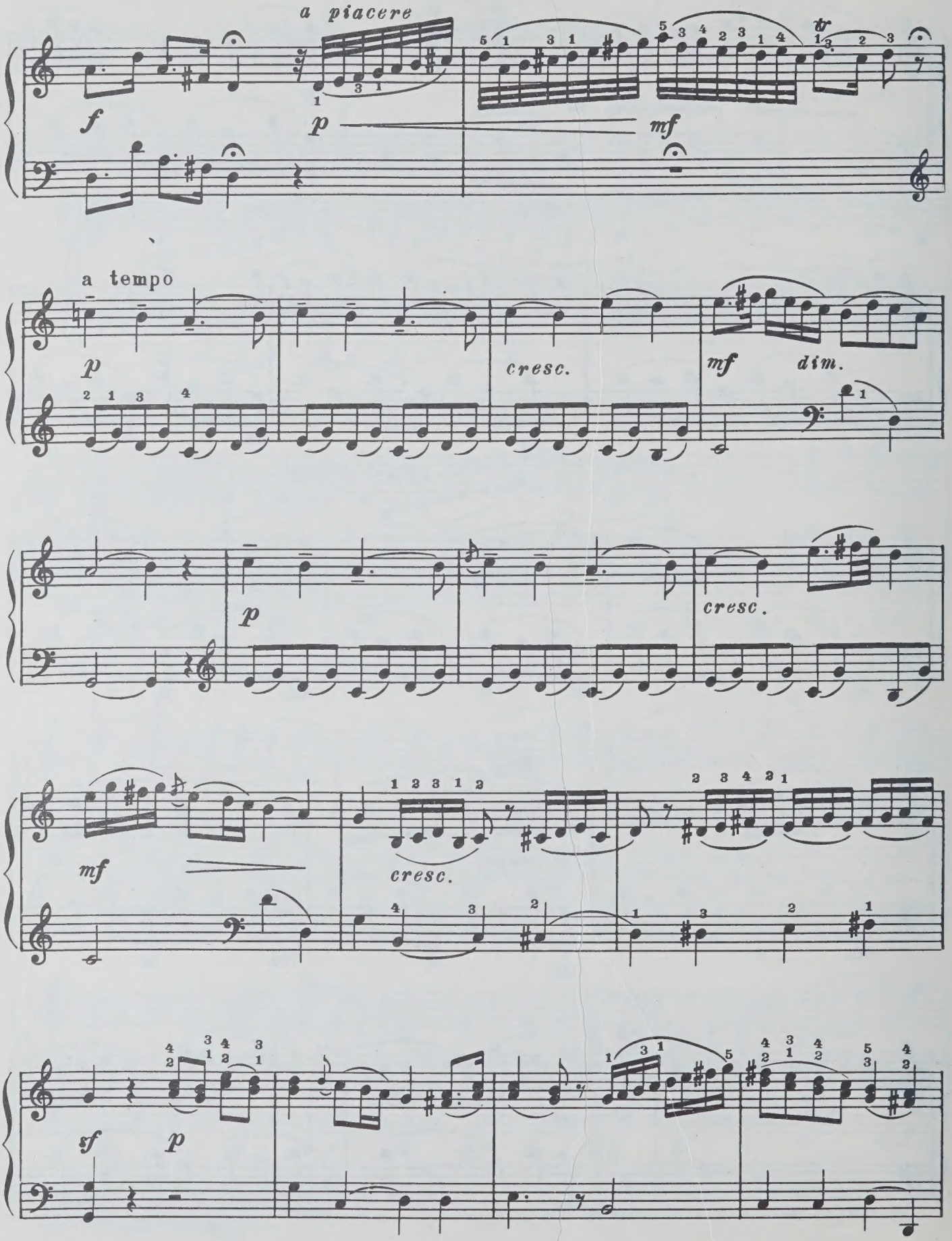
Первая часть

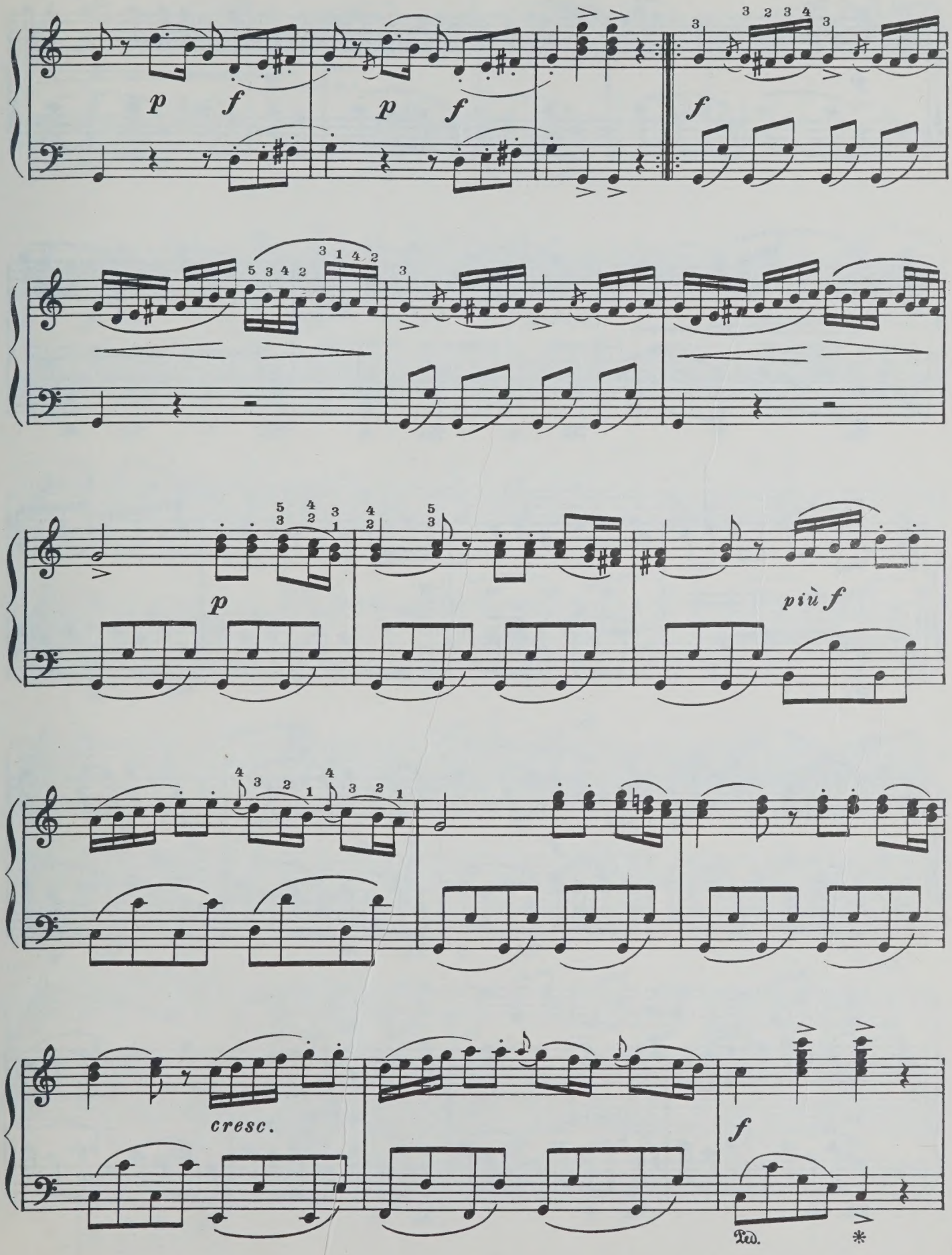
Д. БОРТНЯНСКИЙ
(1751 - 1825)

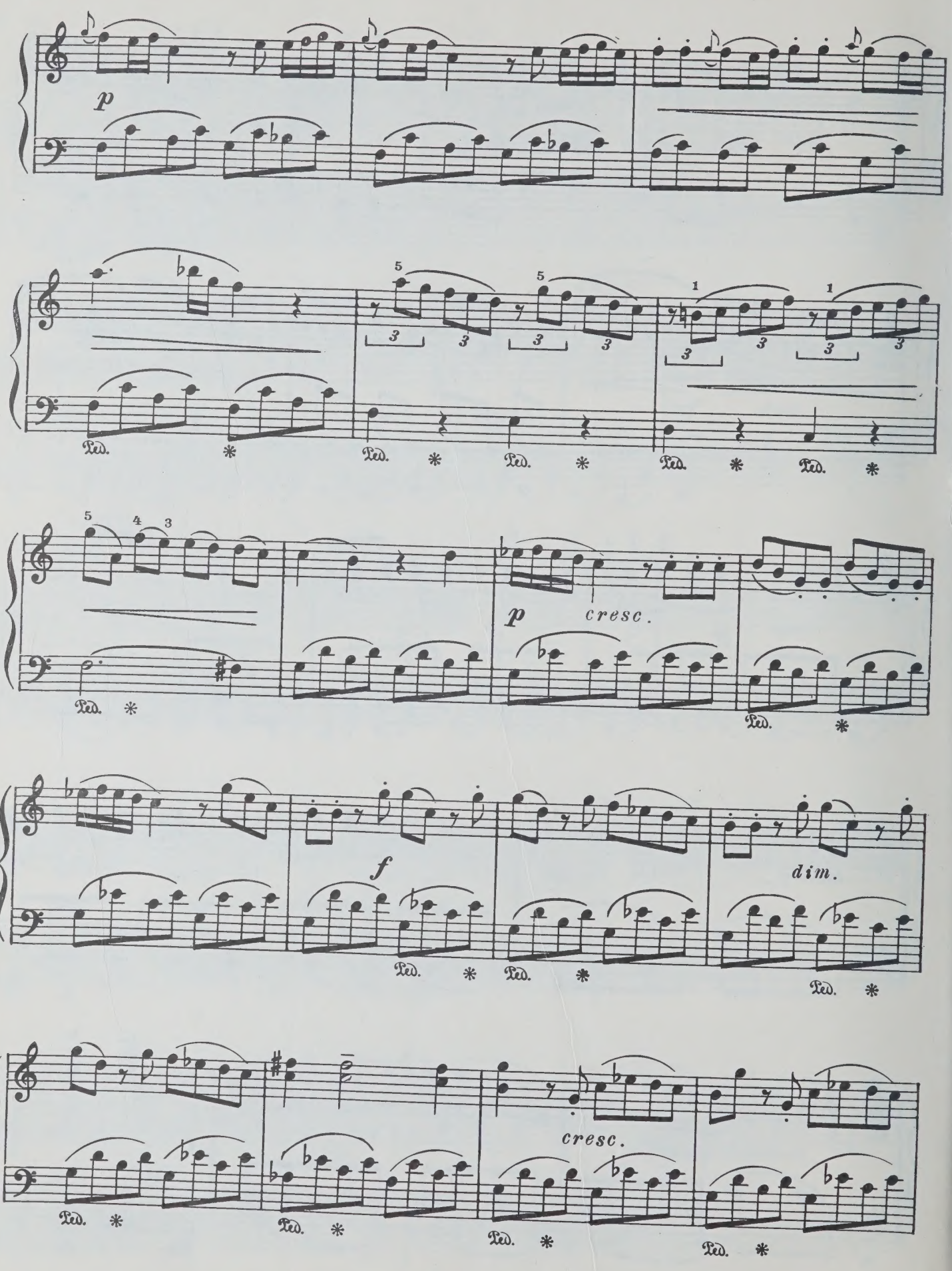


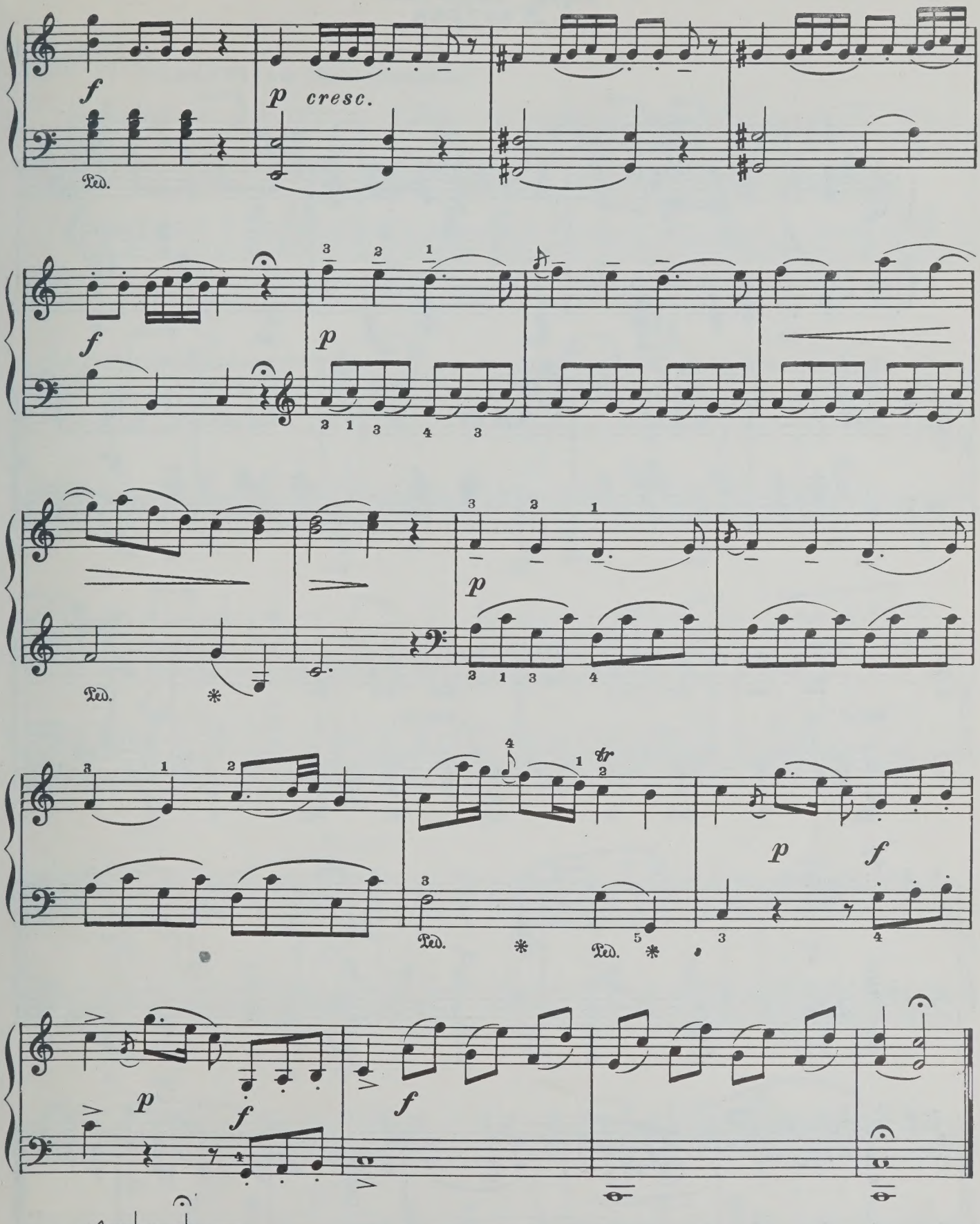
1) Подобным образом следует исполнять все долгие форшлаги.


f
p
5 1 3 4 1 2
Ped. *
p cresc.
4 1 2
4 3 1 4 3 5 3 4 1
3 2
p cresc.


a piacere
f
p
mf
a tempo
p
cresc.
mf
dim.
p
cresc.
mf
cresc.
sf
p

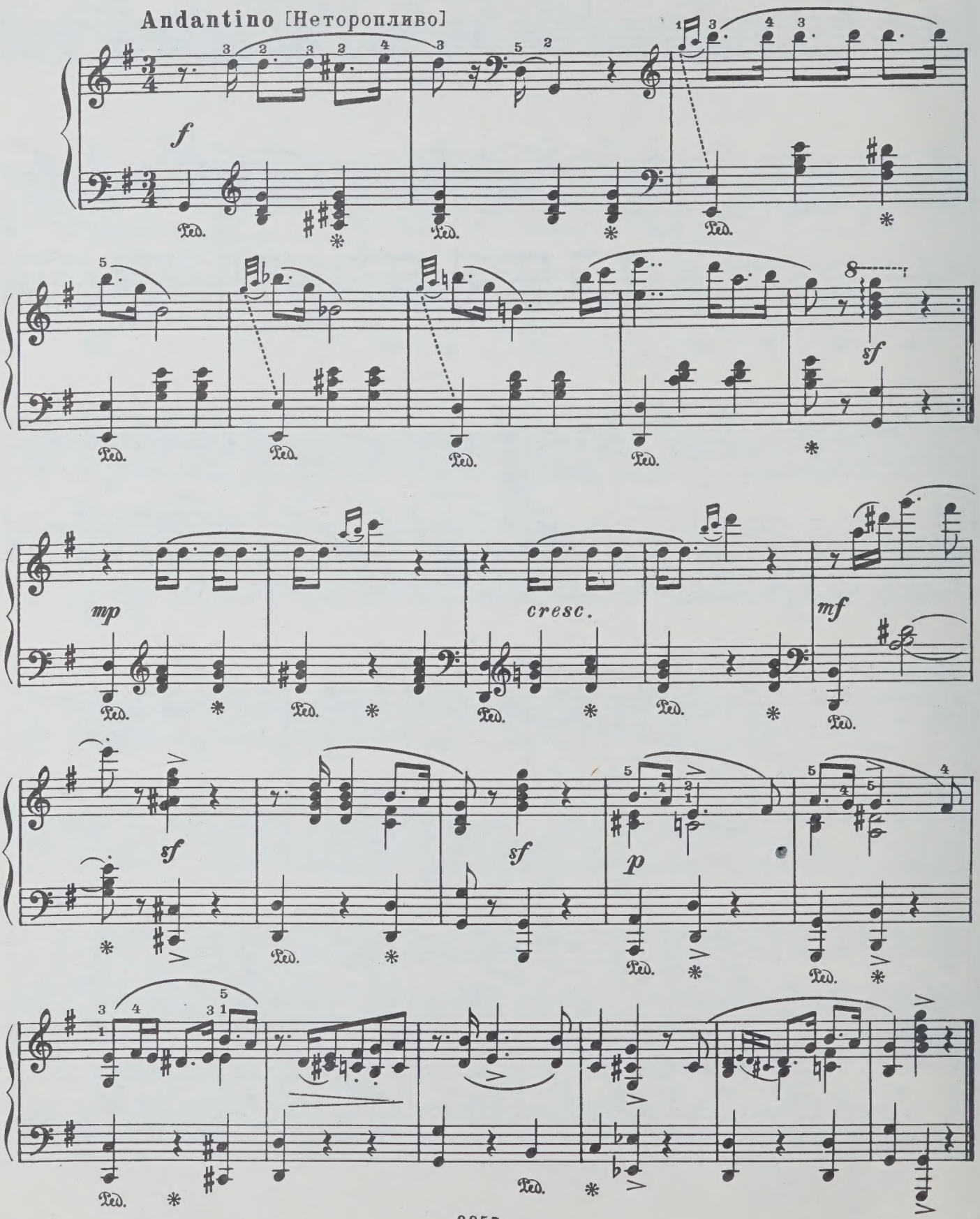

p
f
p
f
f
p
più f
cresc.
f
Ped.
*


p
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
p cresc.
Ped. *
f
dim.
Ped. * Ped. * Ped. *
cresc.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

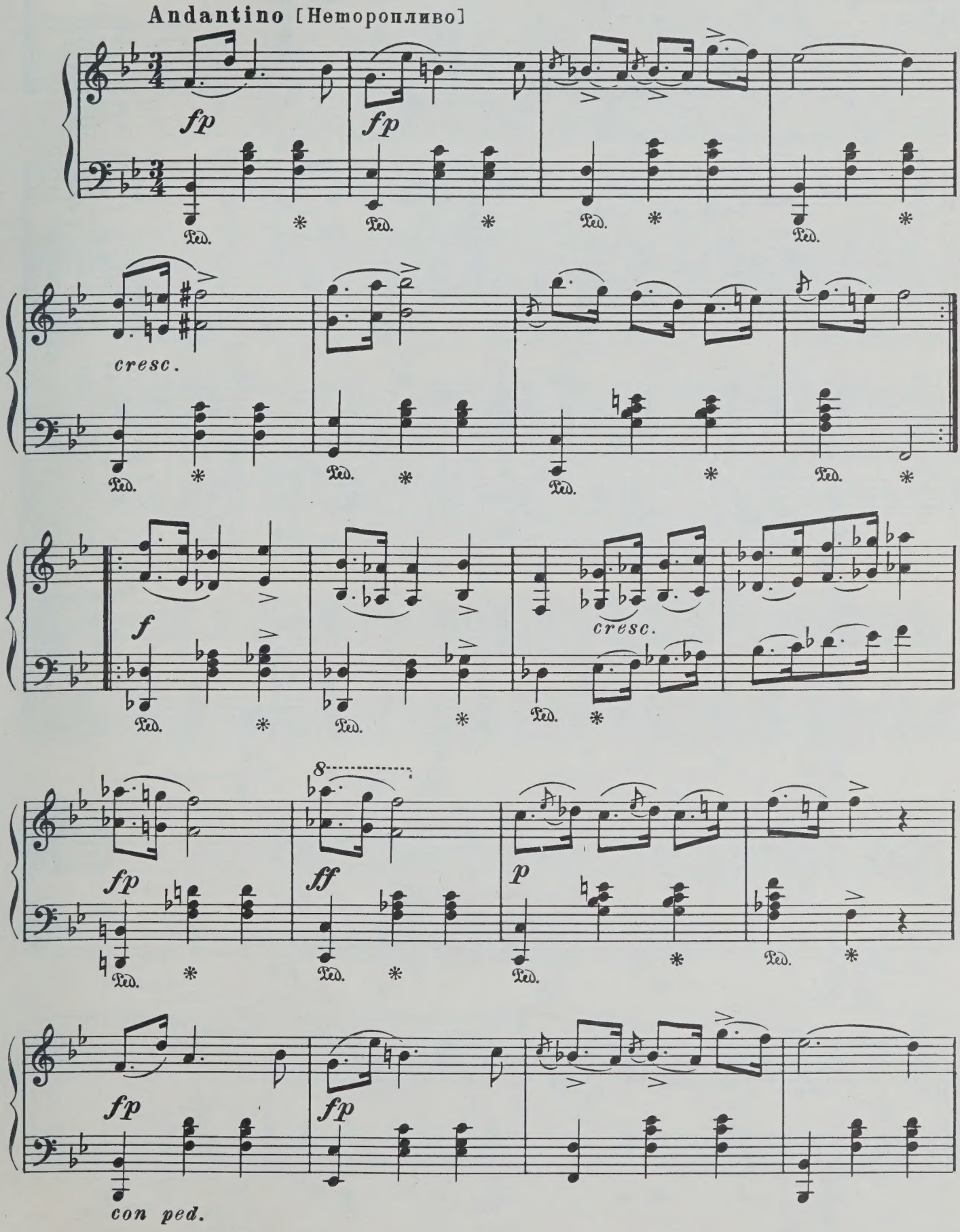

f
p cresc.
Ped.
f
p
p
Ped.
*
p
f
Ped.
*
Ped.
*
p
f
f
1)

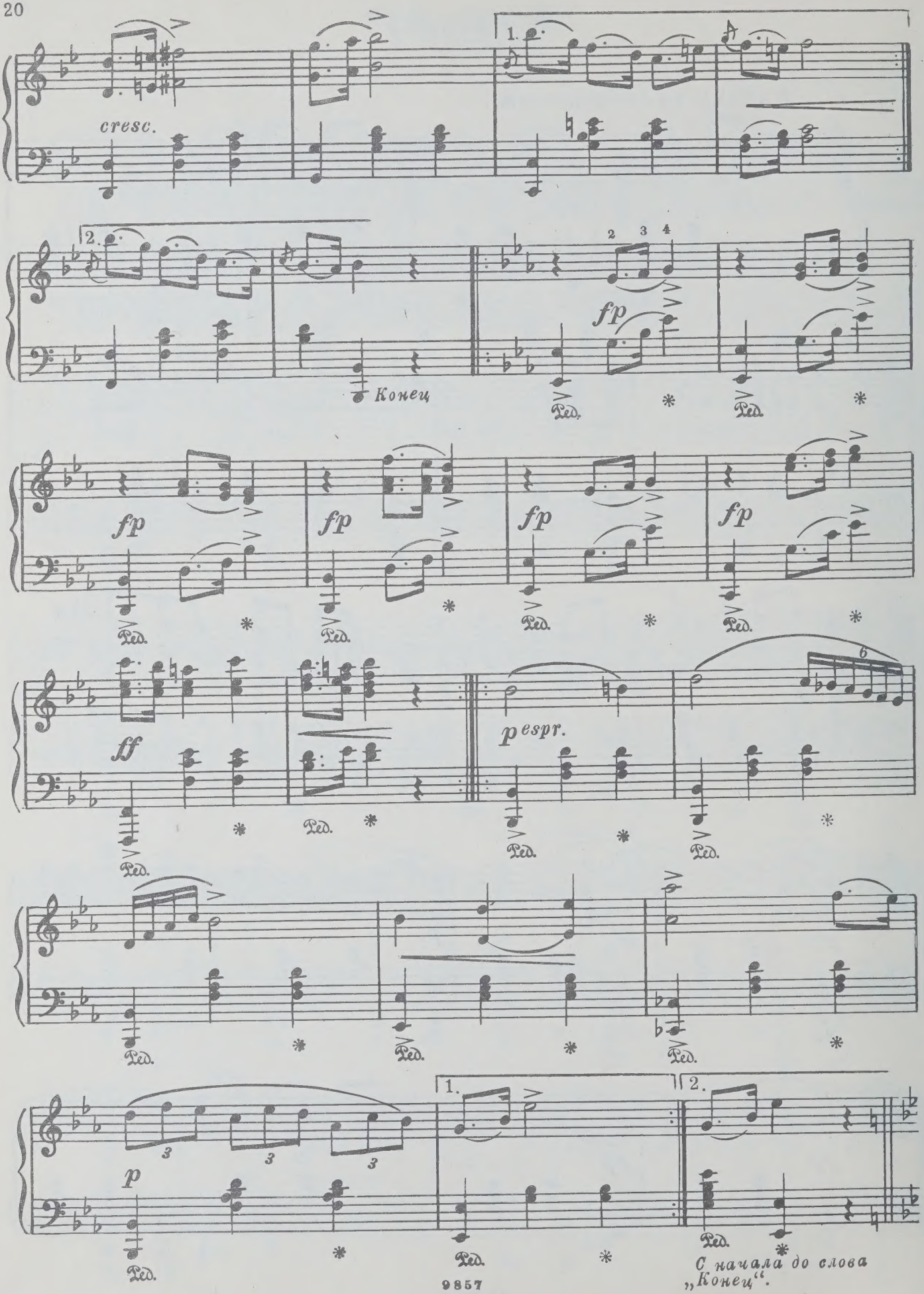
ТРИ ПЬЕСЫ
1. Мазурка

А. АЛЯБЬЕВ
(1787-1851)



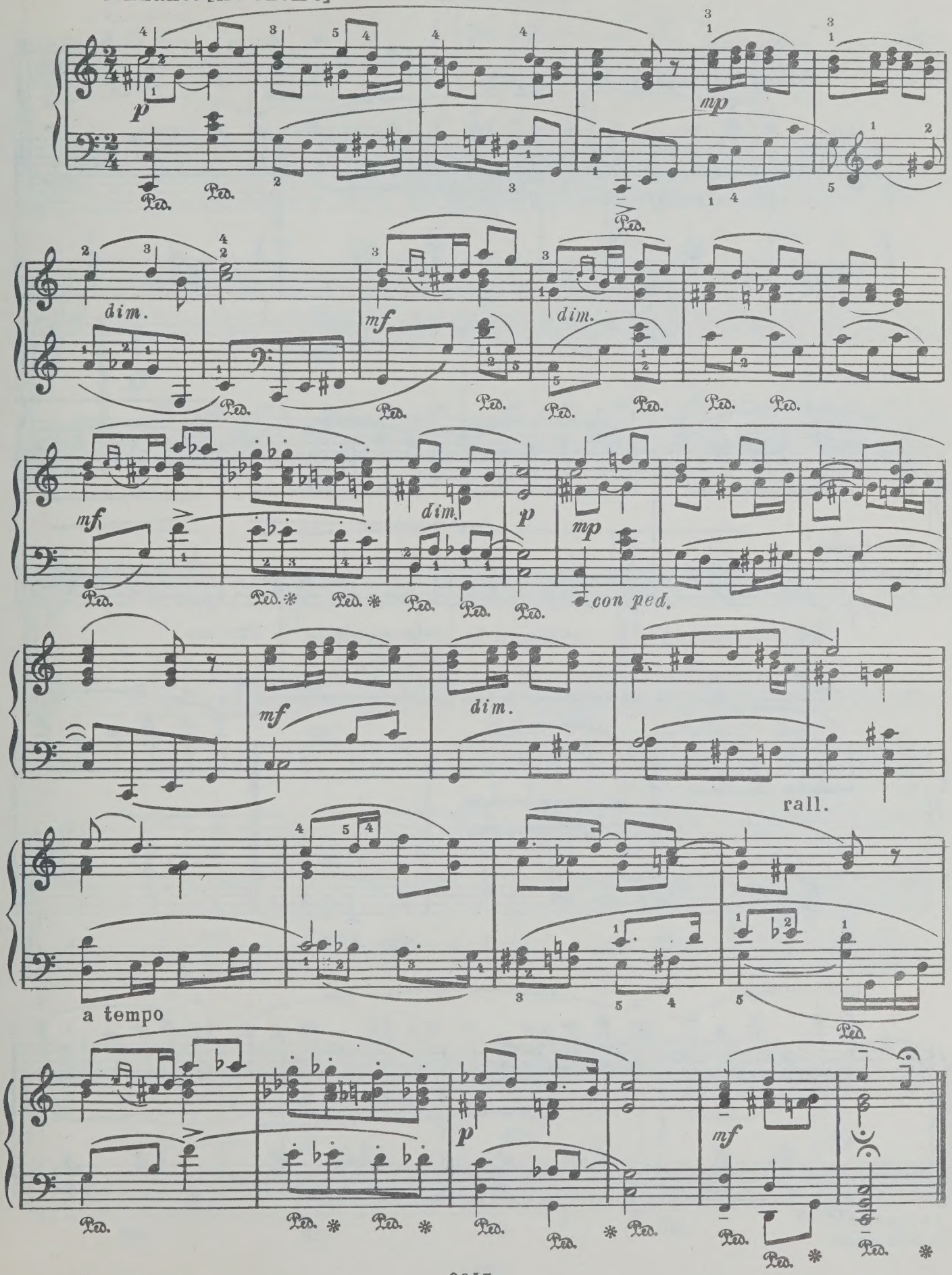
2. Мазурка


Andantino [Неторопливо]
fp
fp
Ped.
cresc.
f
cresc.
8
fp
ff
p
fp
fp
con ped.


cresc.
1.
2.
Конец
fp
fp
fp
fp
fp
ff
p espr.
p
1.
2.
Ped.
С начала до слова „Конец“.

3. Прощание с соловьем

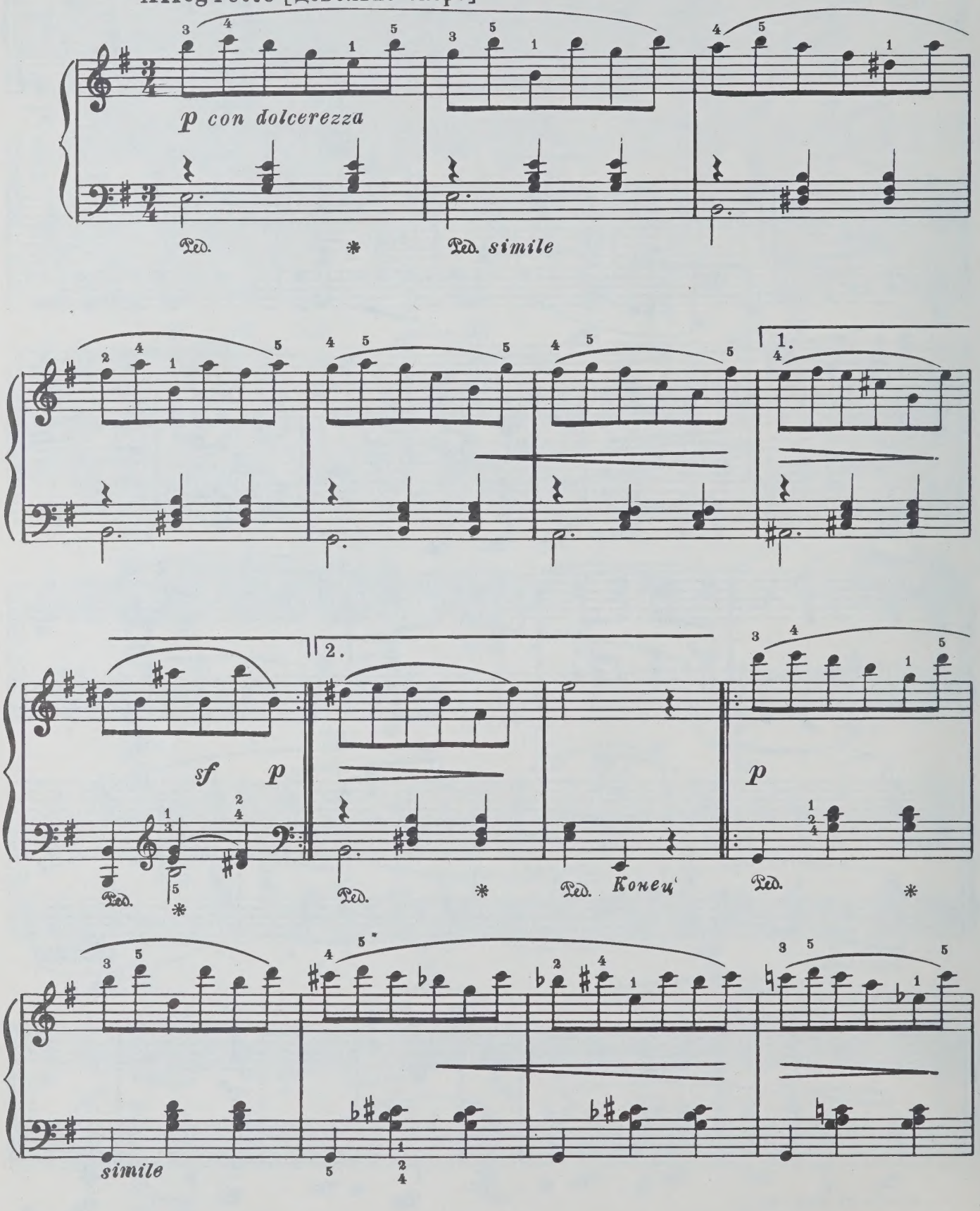
Andante [Не спеша]

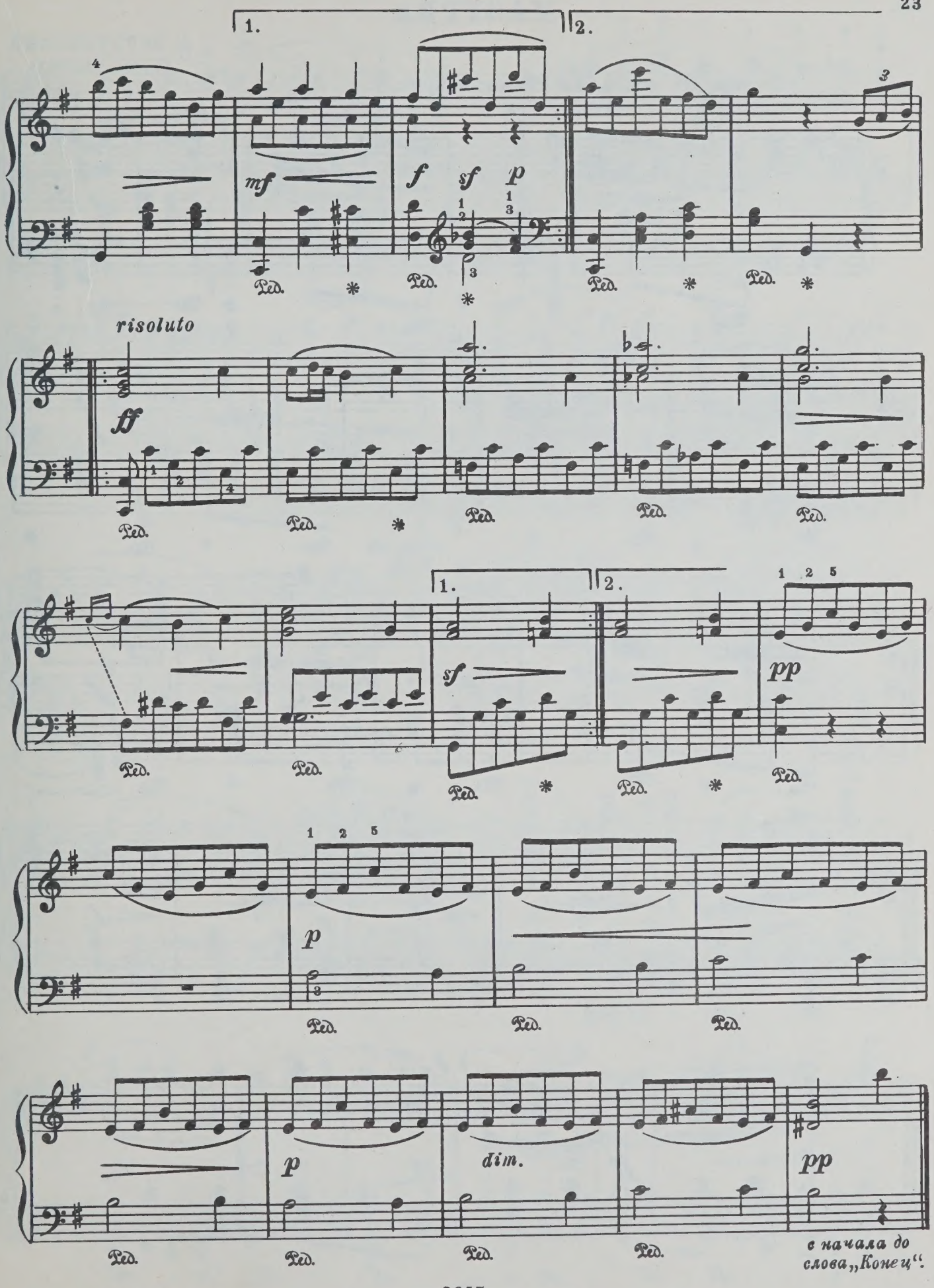


ВАЛЬС

А. ГРИБОЕДОВ
(1795–1829)

Allegretto [Довольно скоро]

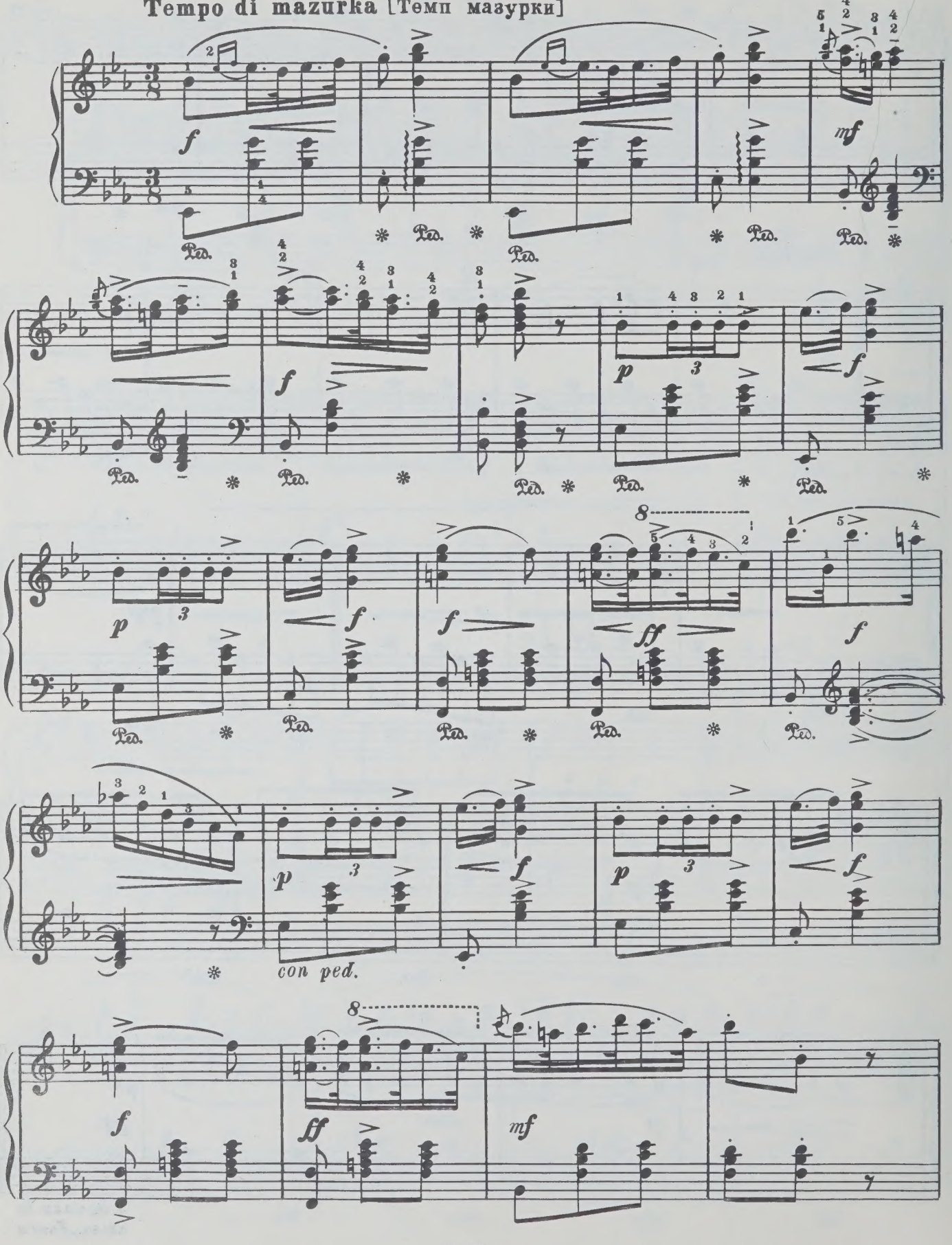


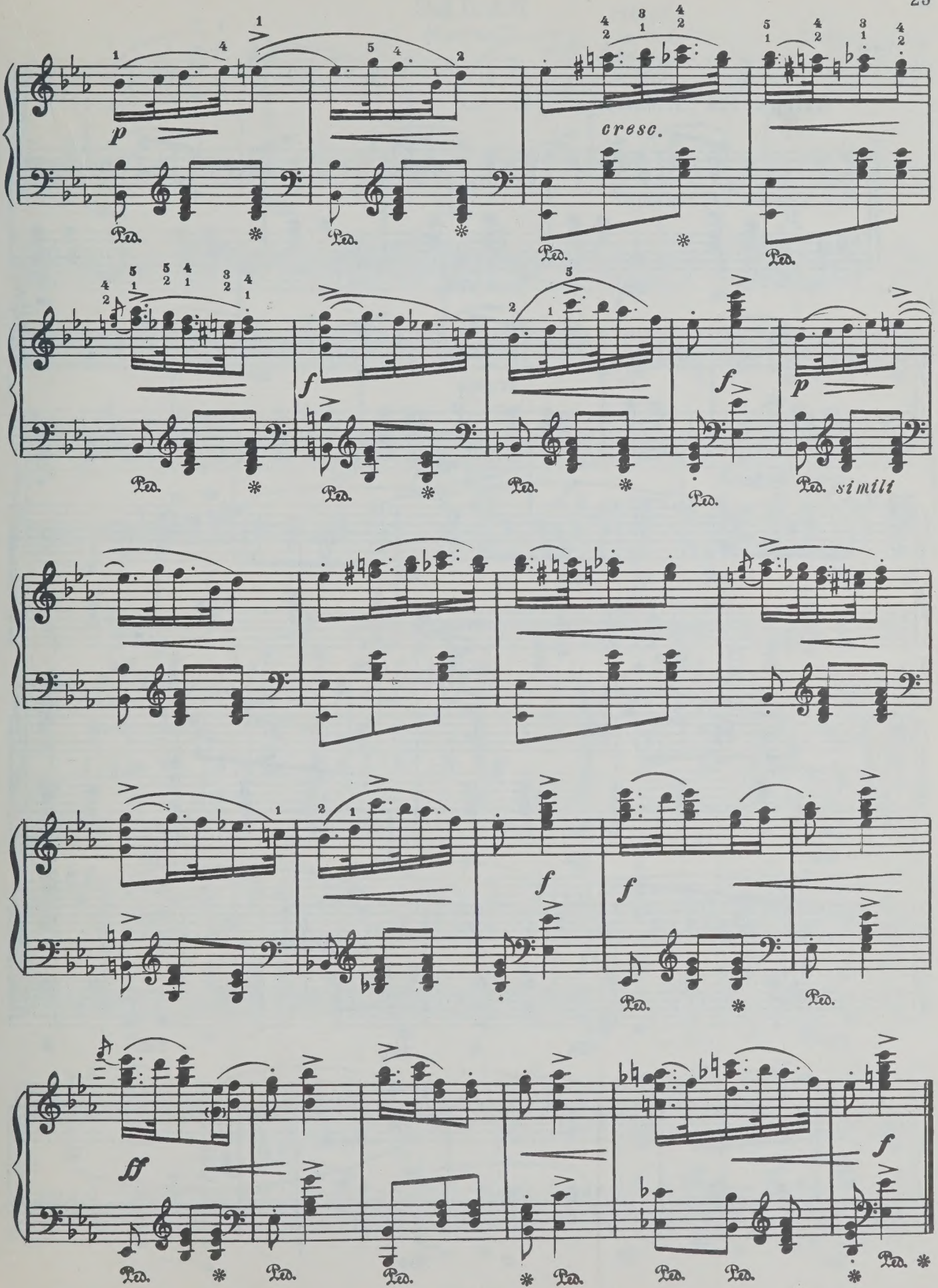

1.
2.
mf
f
sf
p
risoluto
ff
sf
pp
p
dim.
pp
Ped.
с начала до слова „Конец".

МАЗУРКА

А. ВЕРСТОВСКИЙ
(1799 – 1862)

Tempo di mazurka [Темп мазурки]

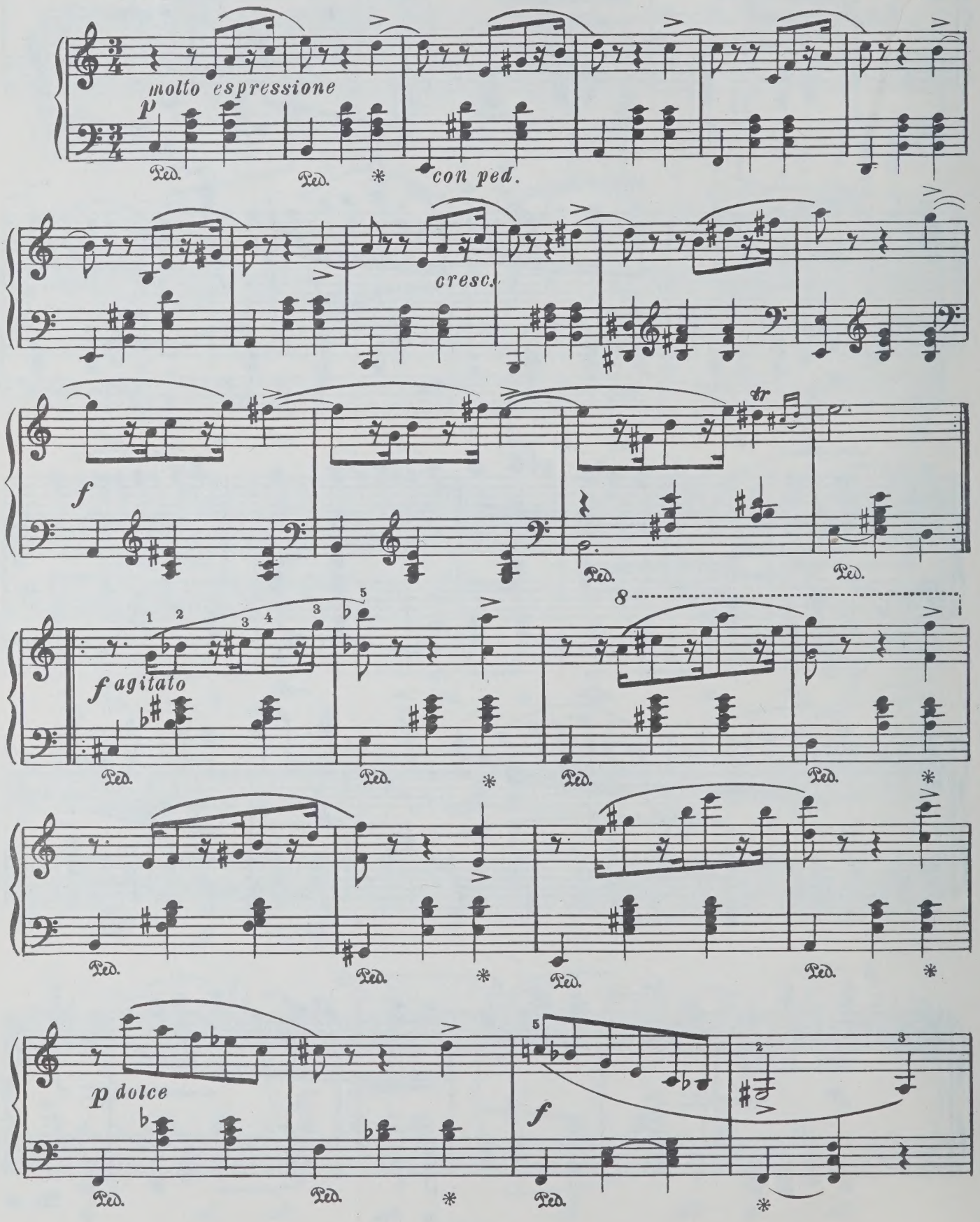


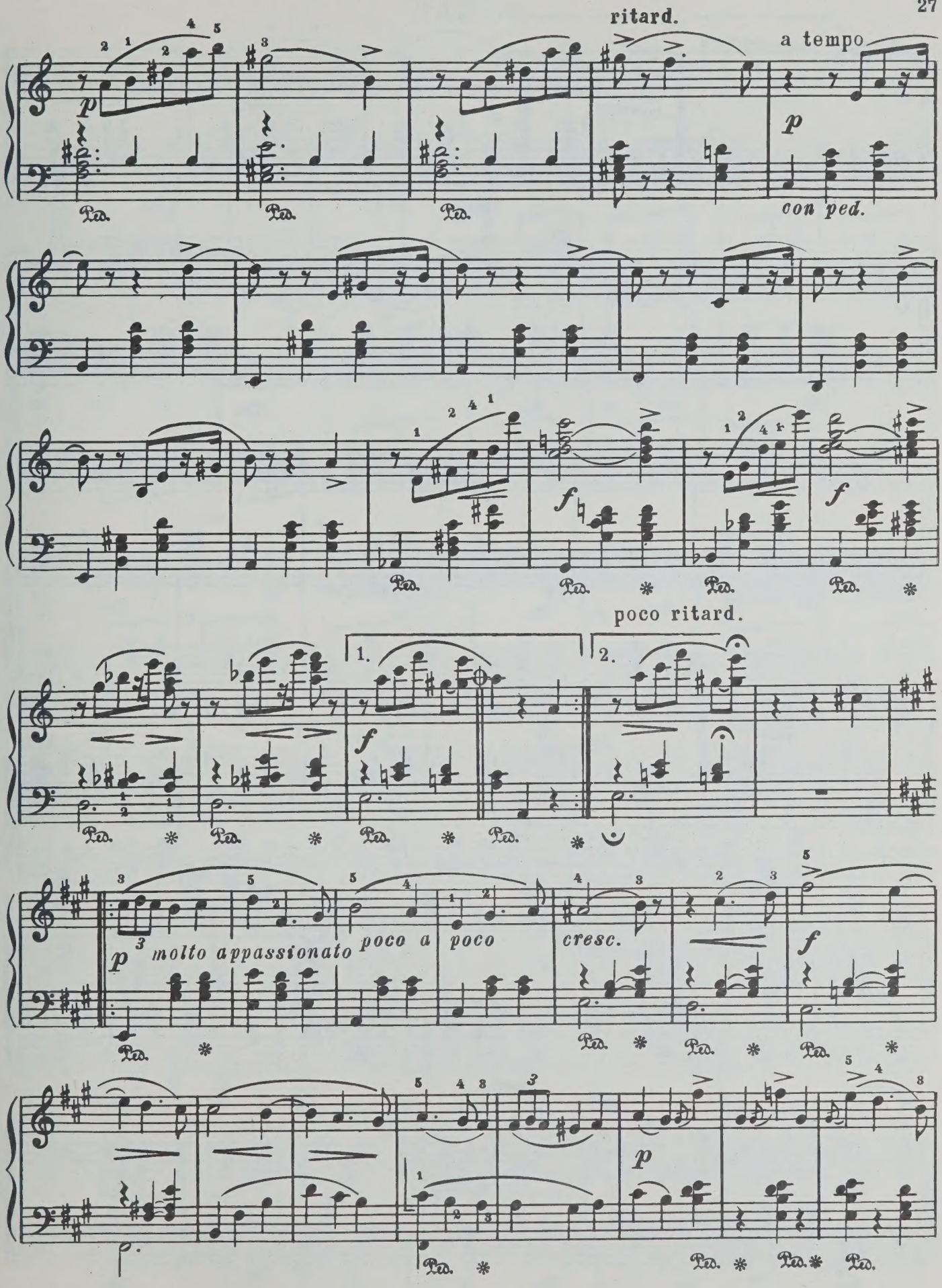

p
cresc.
f
f
p
simili
f
f
ff
f

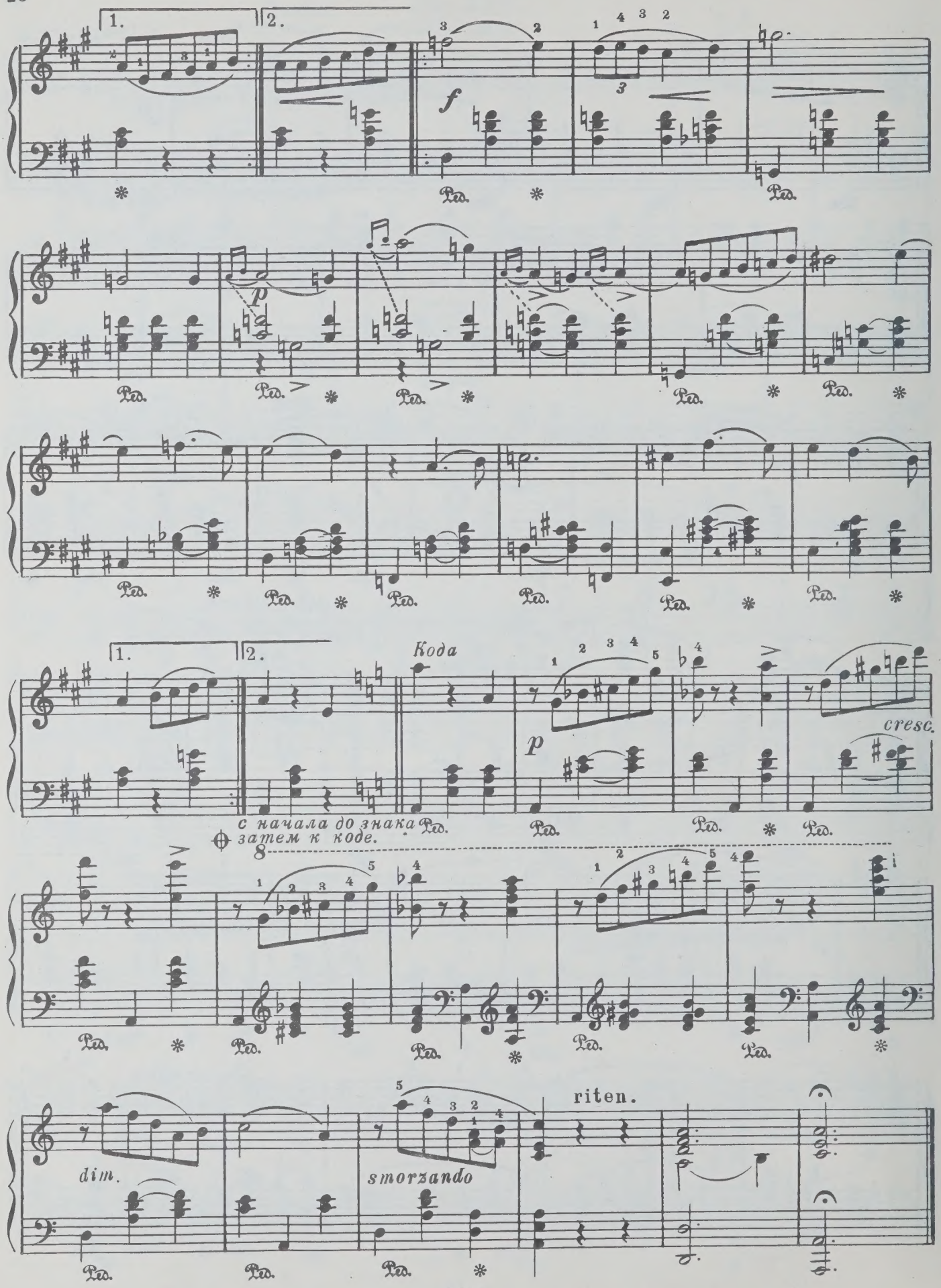
ВАЛЬС
(Скерцо)

И. ЛАСКОВСКИЙ
(1799–1855)

Allegretto [Довольно скоро]



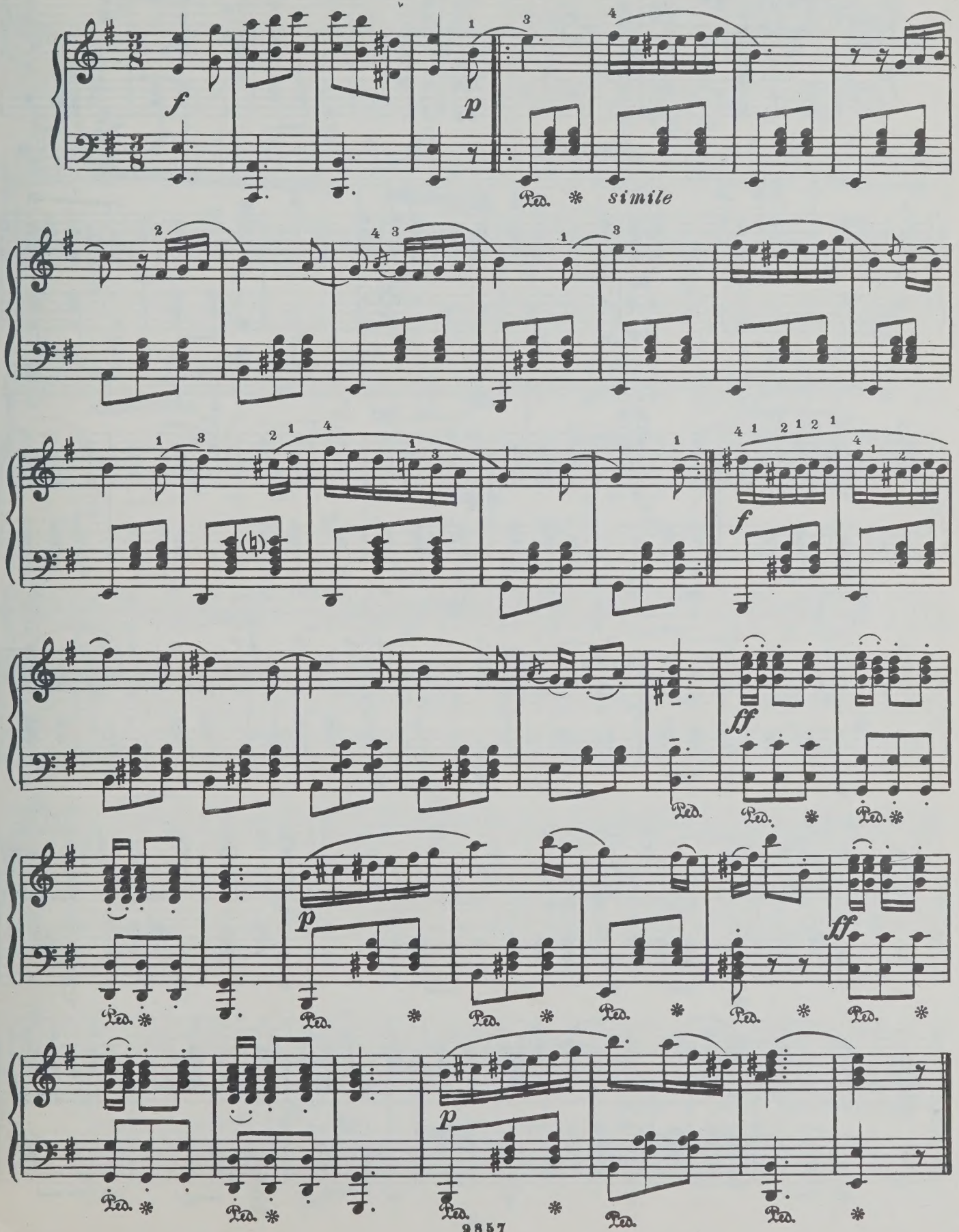

ritard.
a tempo
p
con ped.
f
poco ritard.
1.
2.
molto appassionato
poco a poco
cresc.


1.
2.
f
p
1.
2.
Кода
p
cresc.
с начала до знака
затем к коде.
8
dim.
smorzando
riten.

ВАЛЬС

Н. ТИТОВ
(1800–1875)

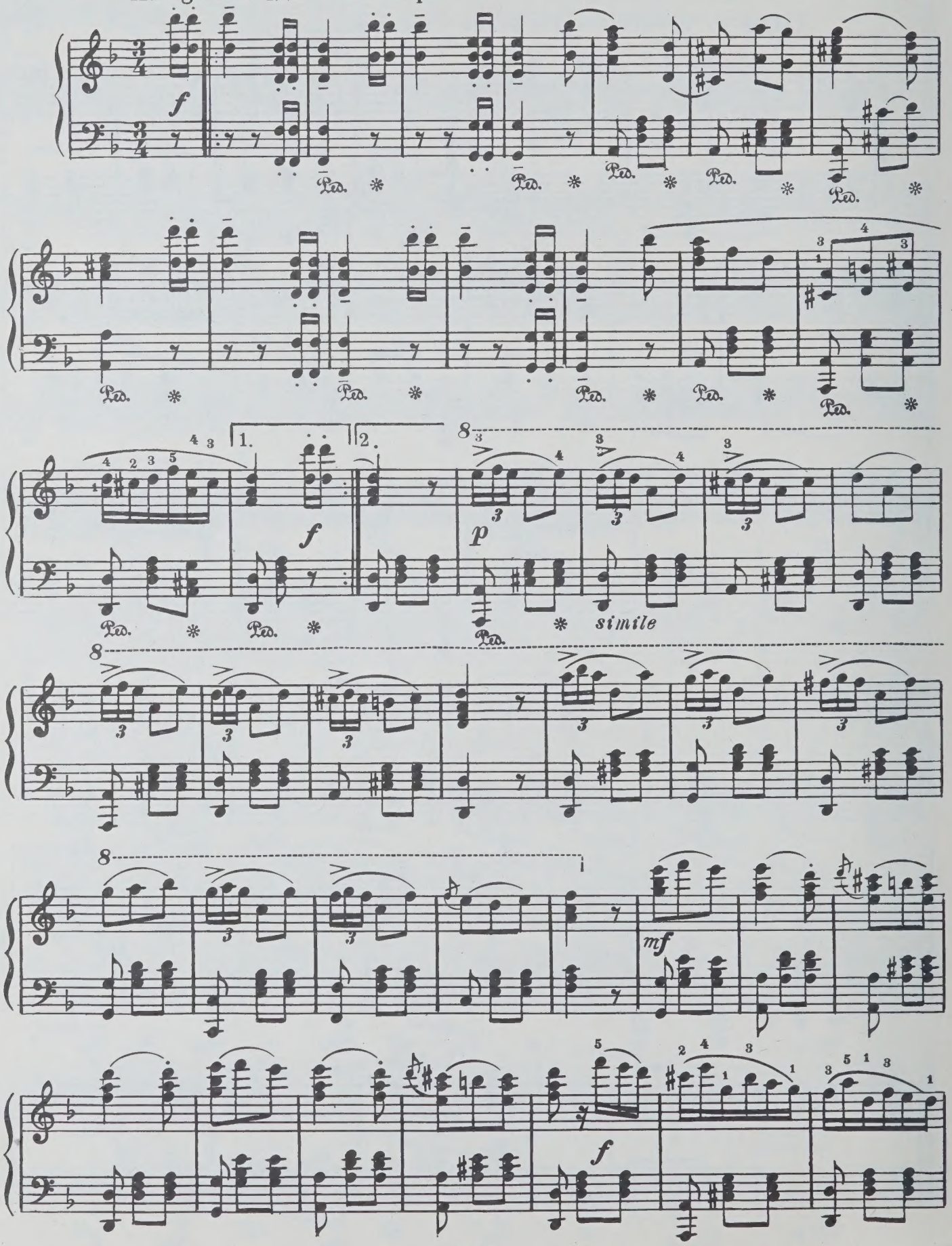
Allegro moderato [Умеренно скоро]

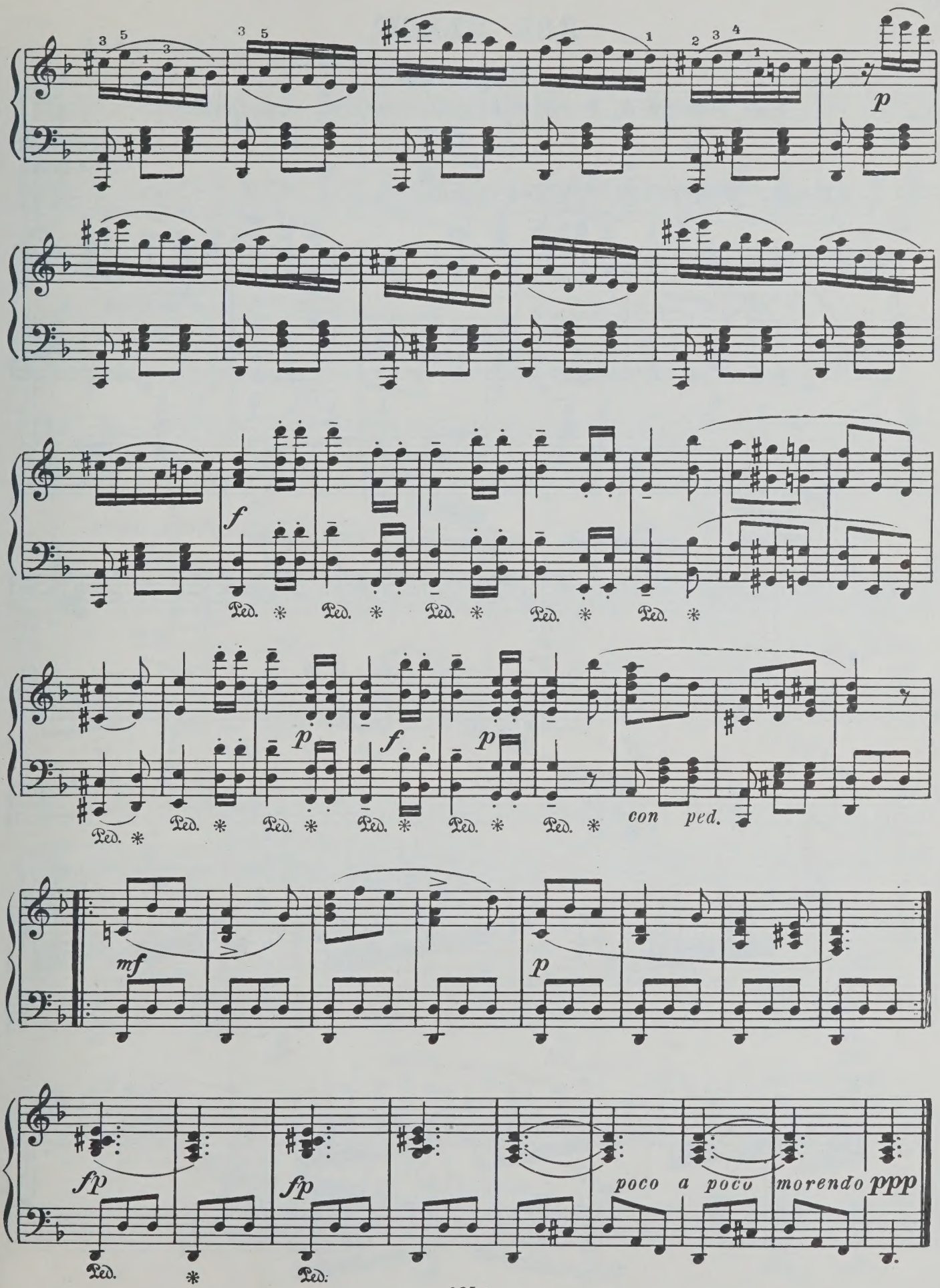


ВАЛЬС

А. ВАРЛАМОВ
(1801–1848)

Allegretto [Довольно скоро]



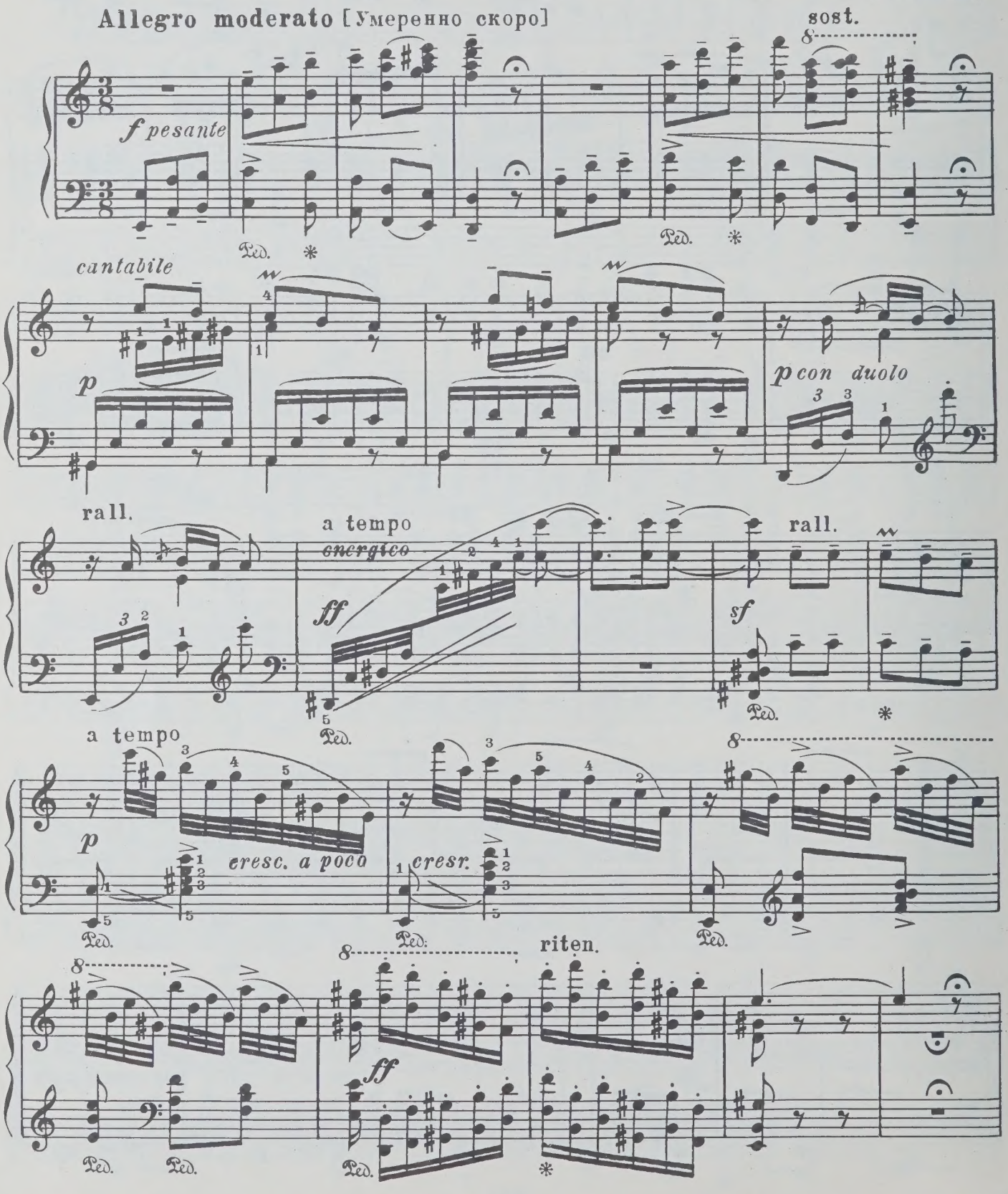

p
f
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
p f p
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
con ped.
mf
p
fp fp
poco a poco morendo ppp
Ped. * Ped.

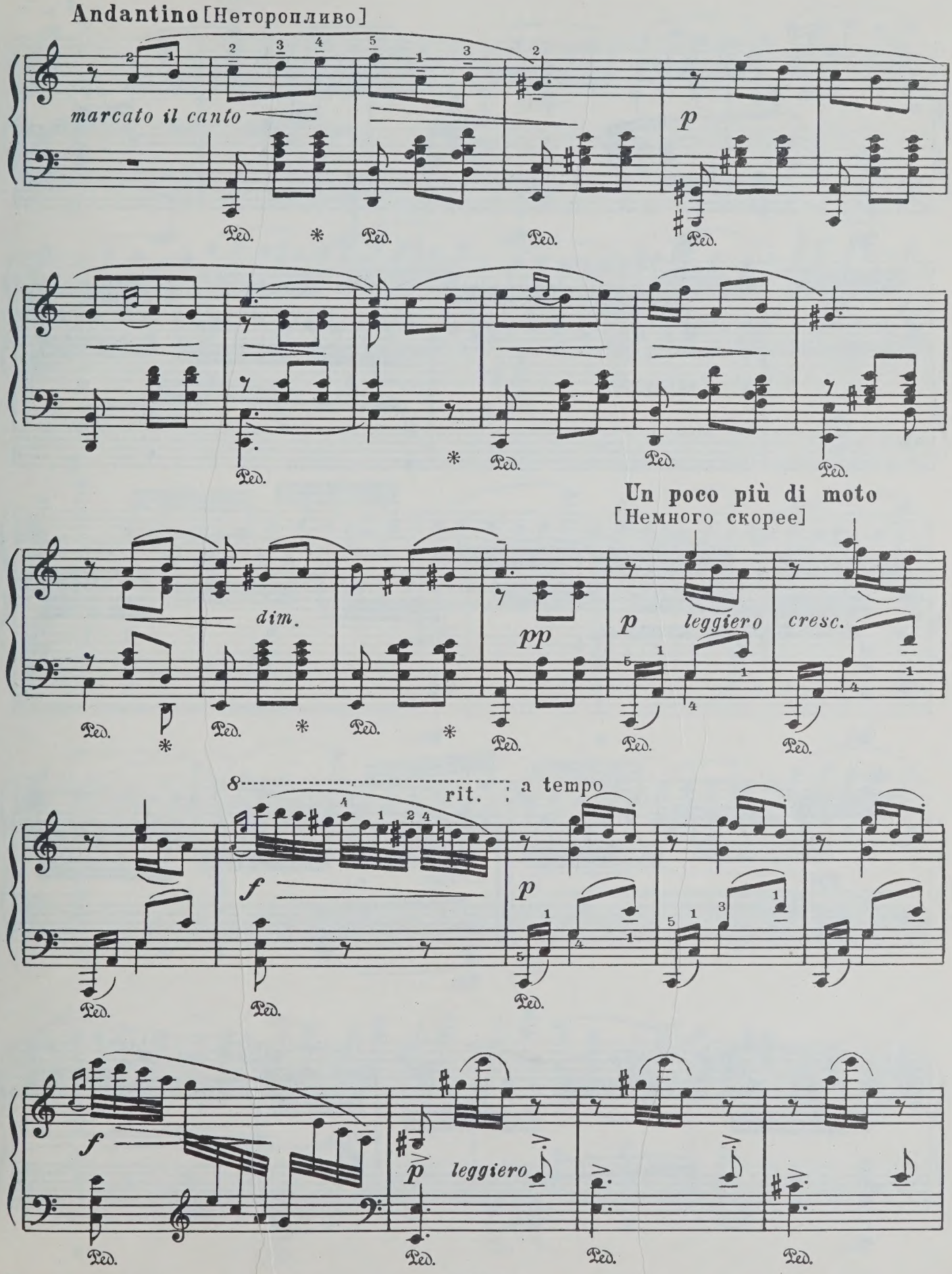
ДВЕ ПЬЕСЫ

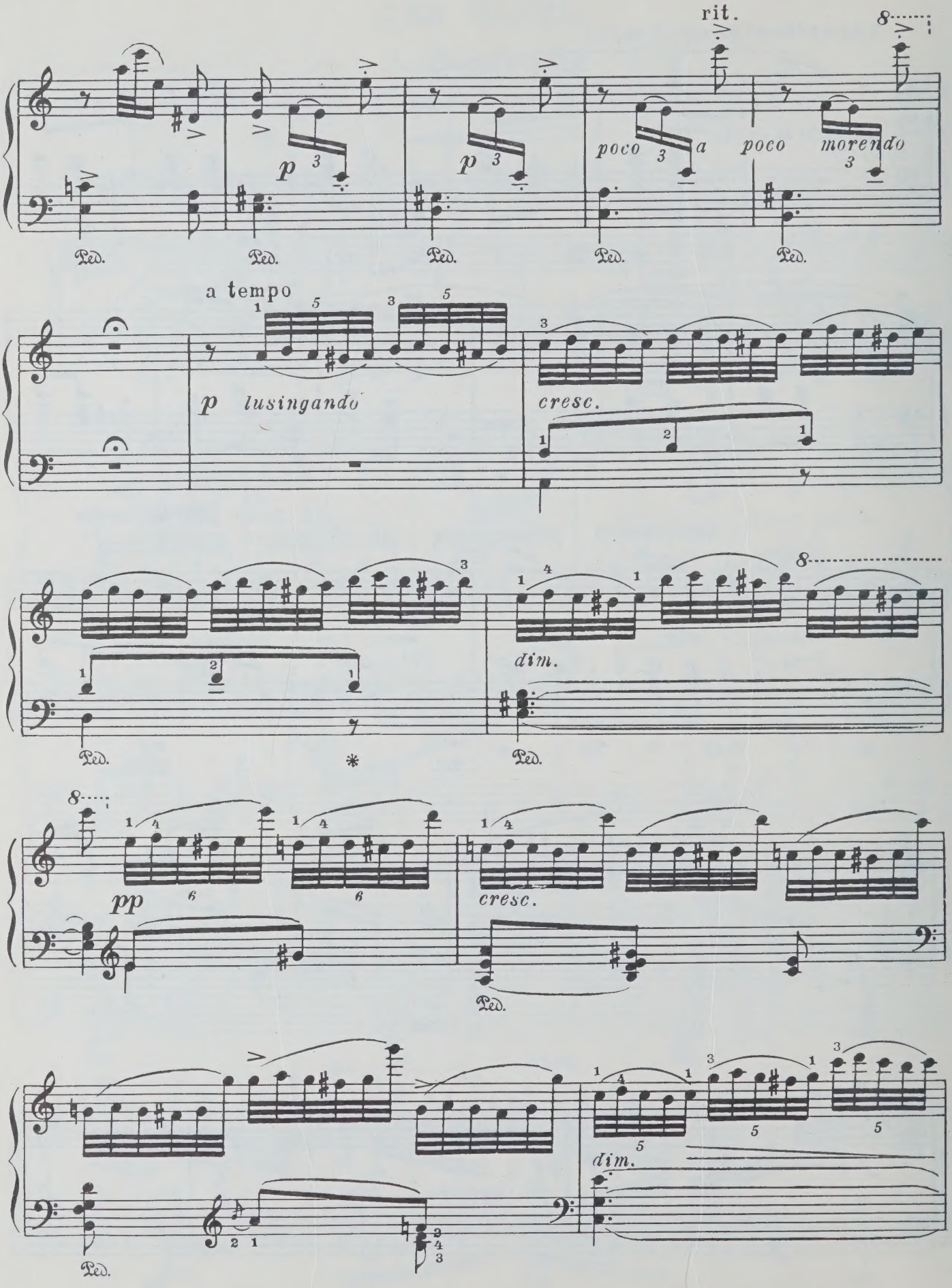
1. Вариации

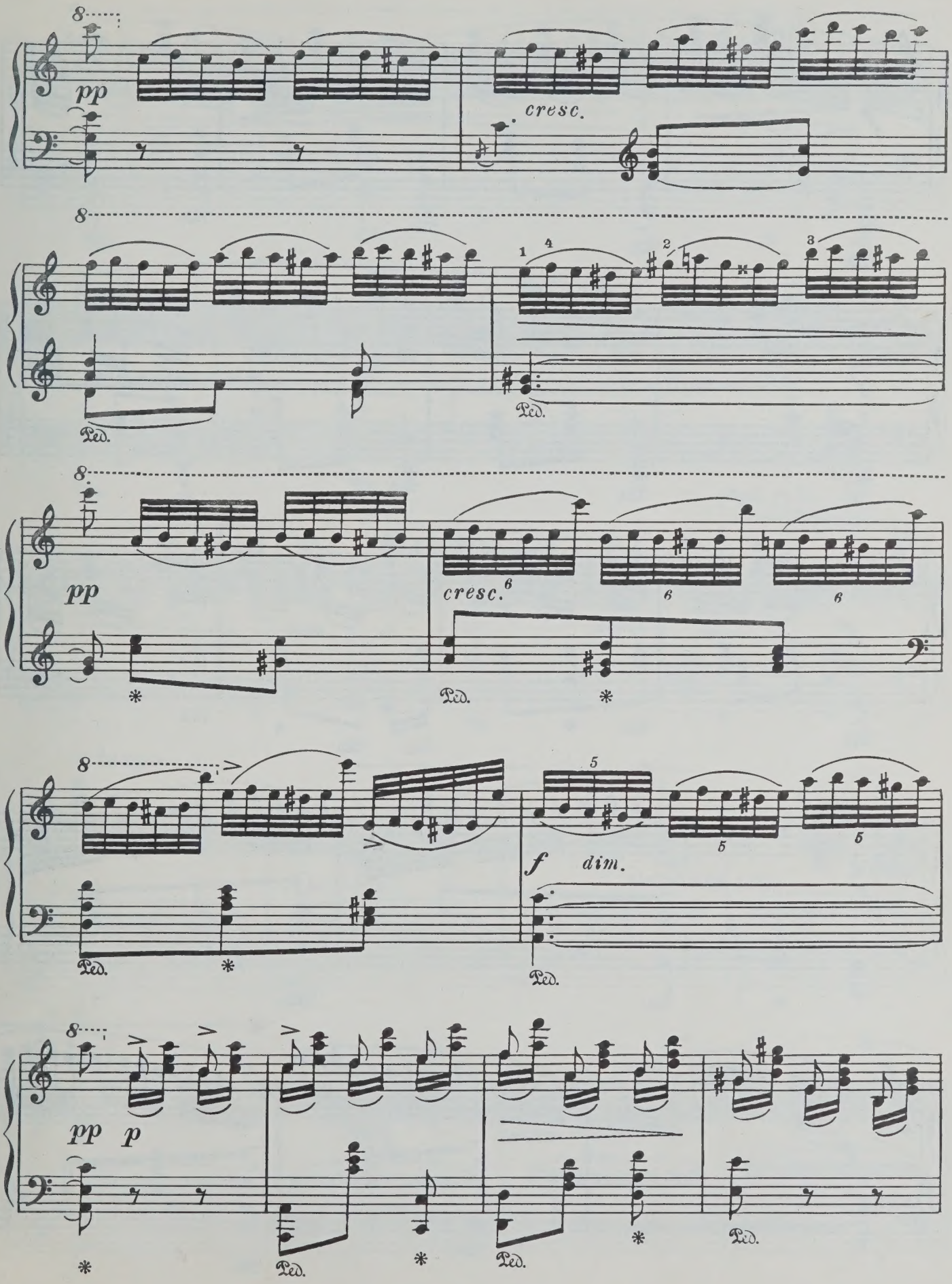
на романс А. Варламова „На заре ты ее не буди“

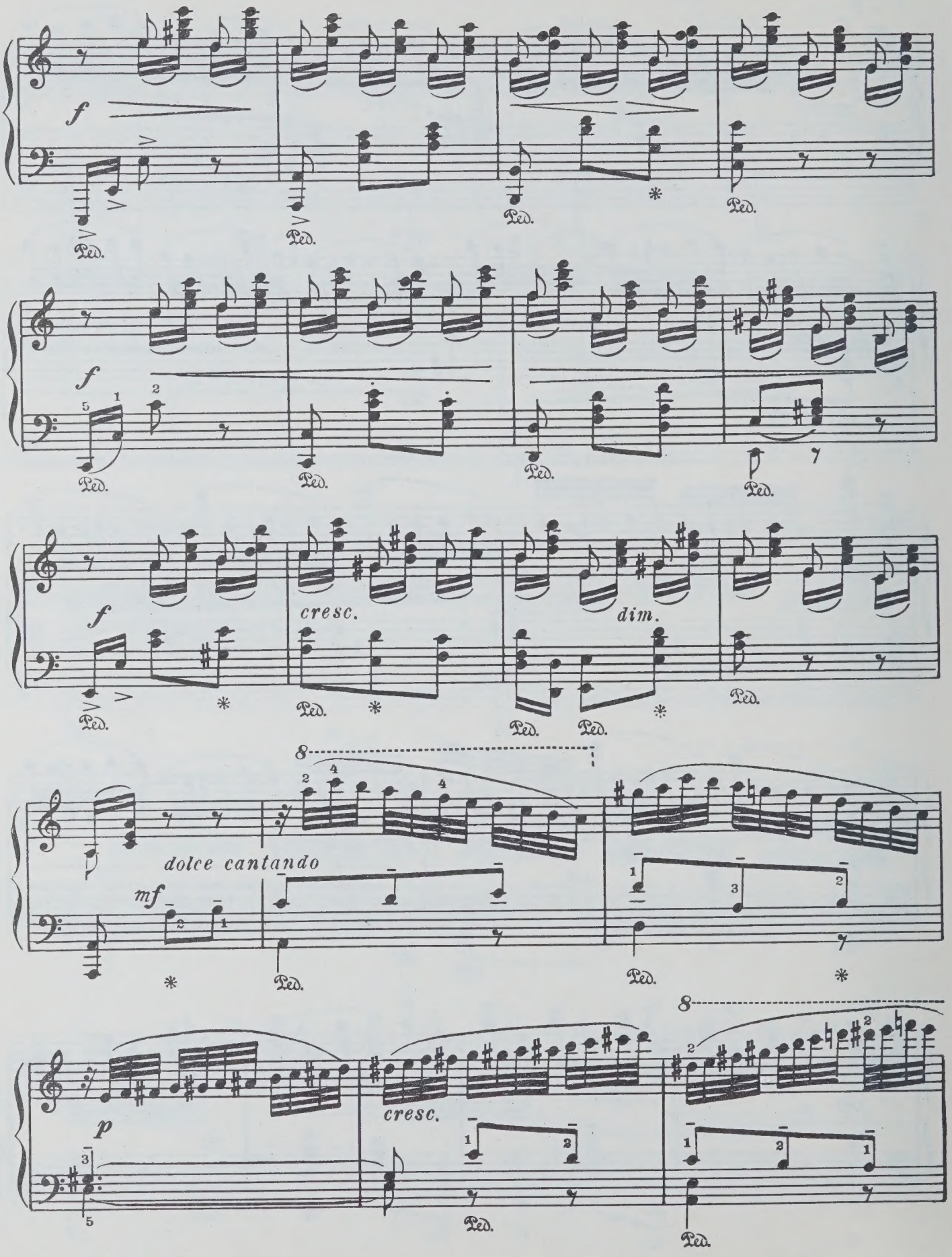
А. ГУРИЛЁВ
(1803-1858)

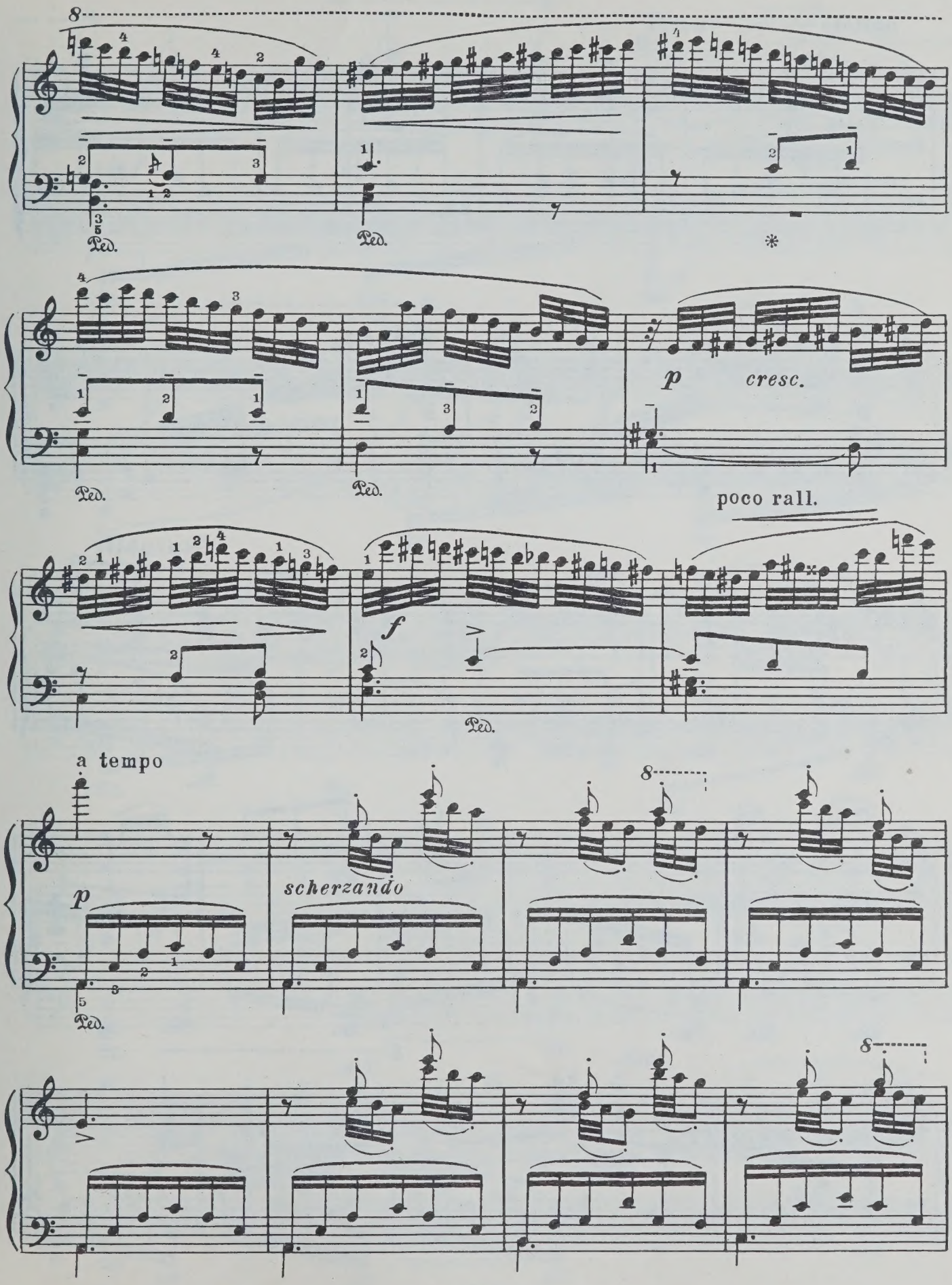


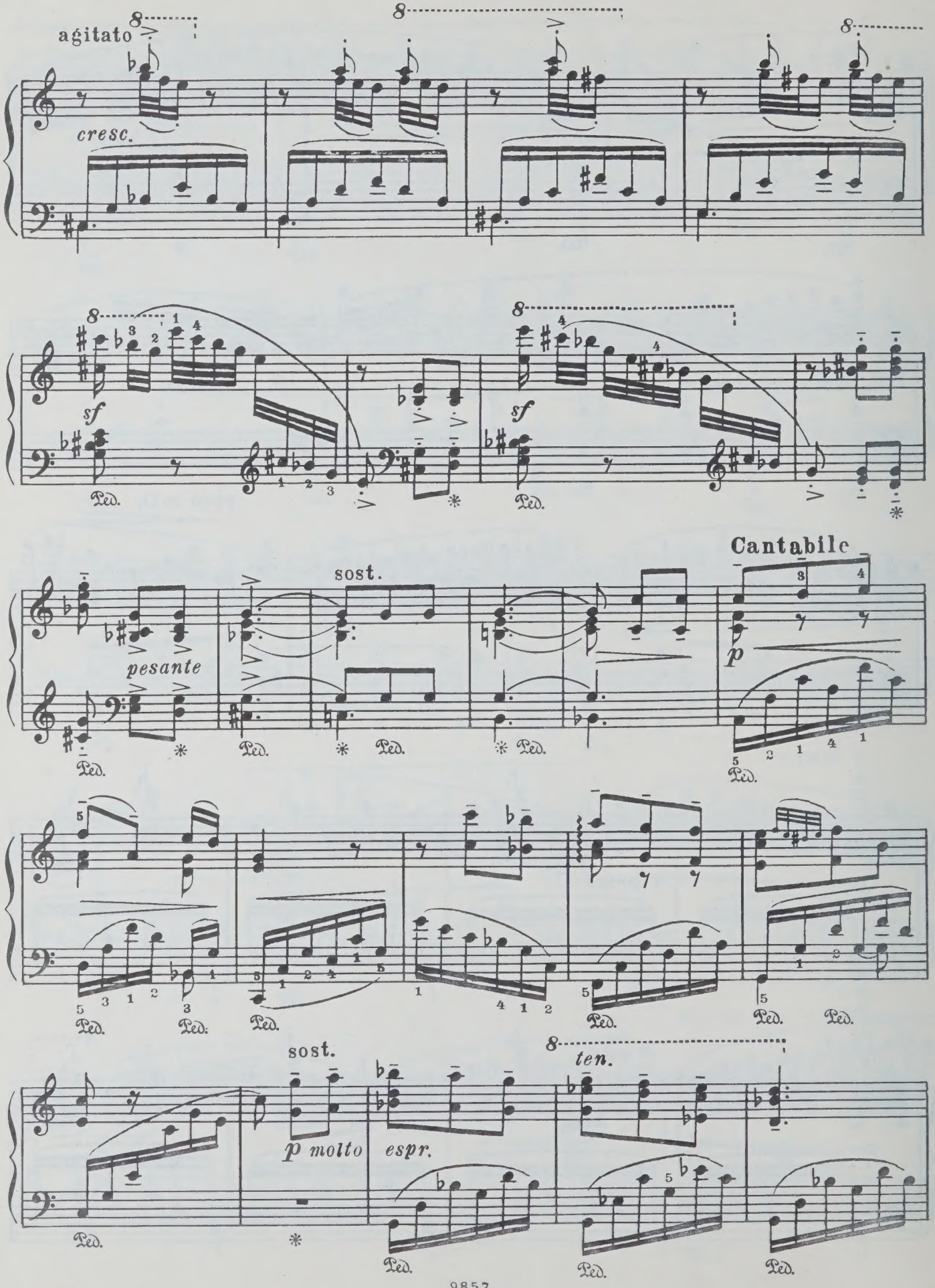

Andantino [Неторопливо]
marcato il canto
p
Ped.
Un poco più di moto
[Немного скорее]
dim.
pp
leggiero
cresc.
8
rit.
a tempo
f
p
leggiero

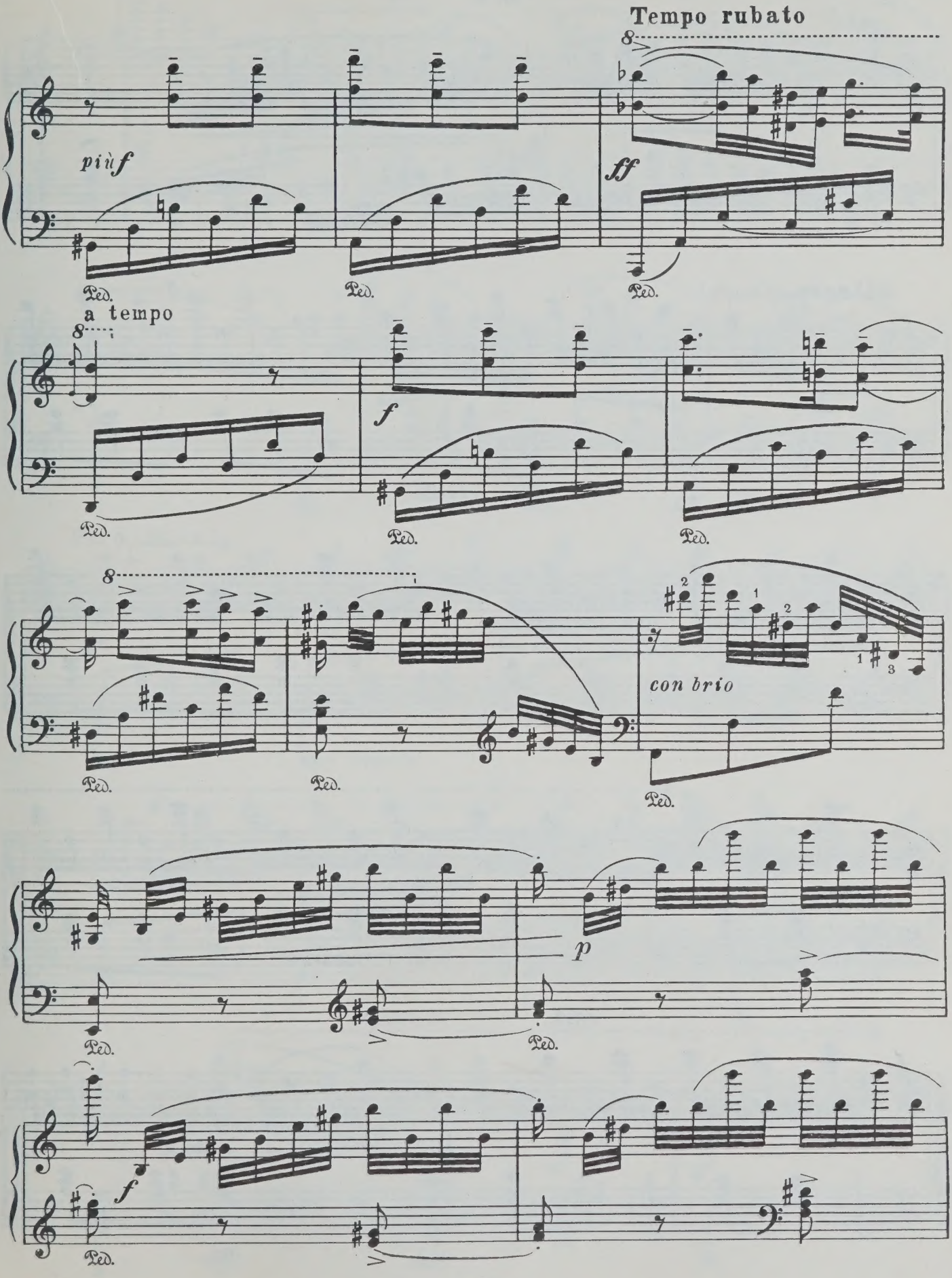

rit.
8
p
p
poco a poco morendo
Ped.
a tempo
p lusingando
cresc.
dim.
*
pp
cresc.
dim.

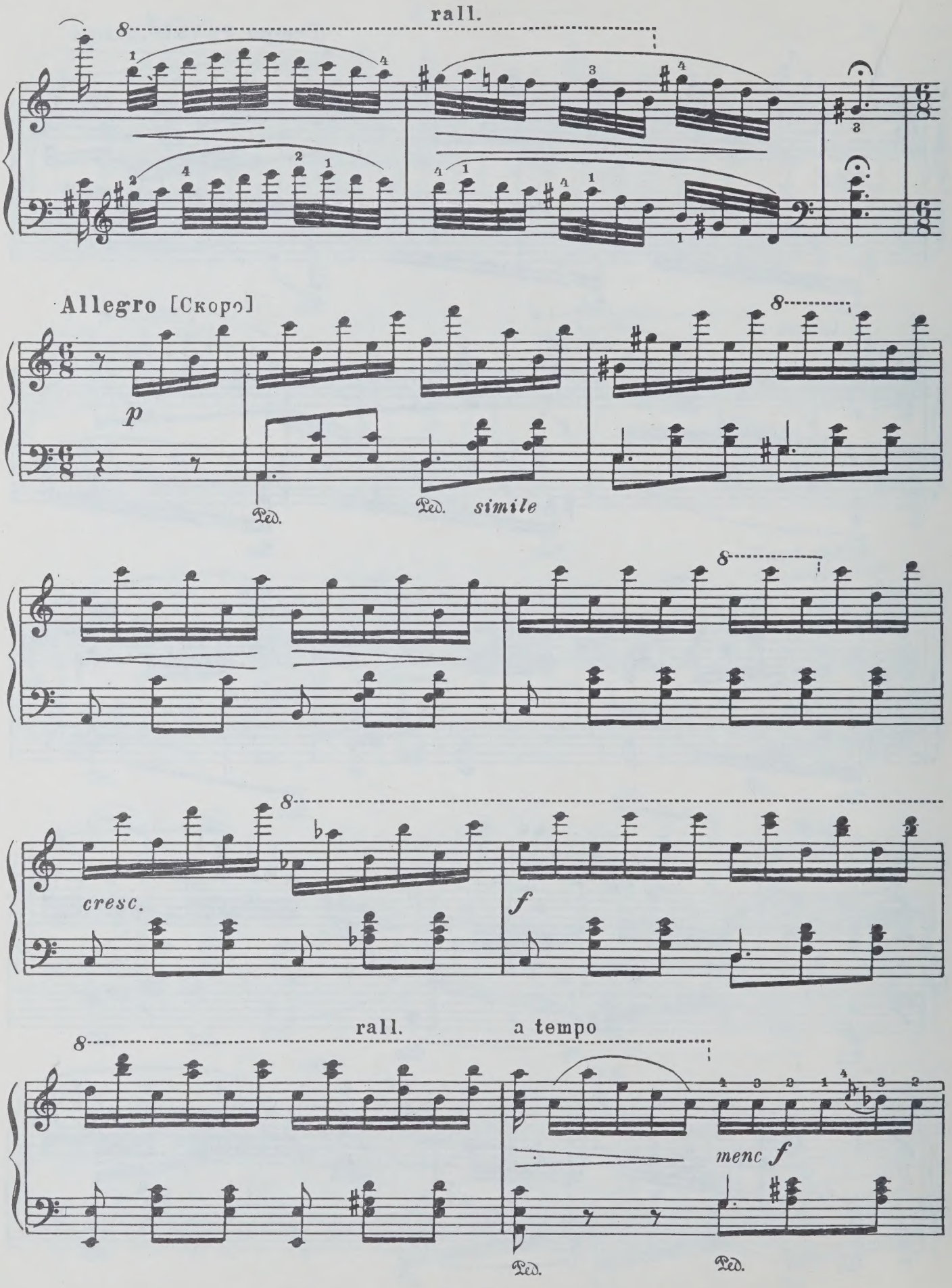

8
pp
cresc.
8
1 4
2
3
Ped.
8
pp
cresc.
6
6
6
Ped.
*
8
5
5
5
f
dim.
Ped.
*
Ped.
8
pp
p
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.

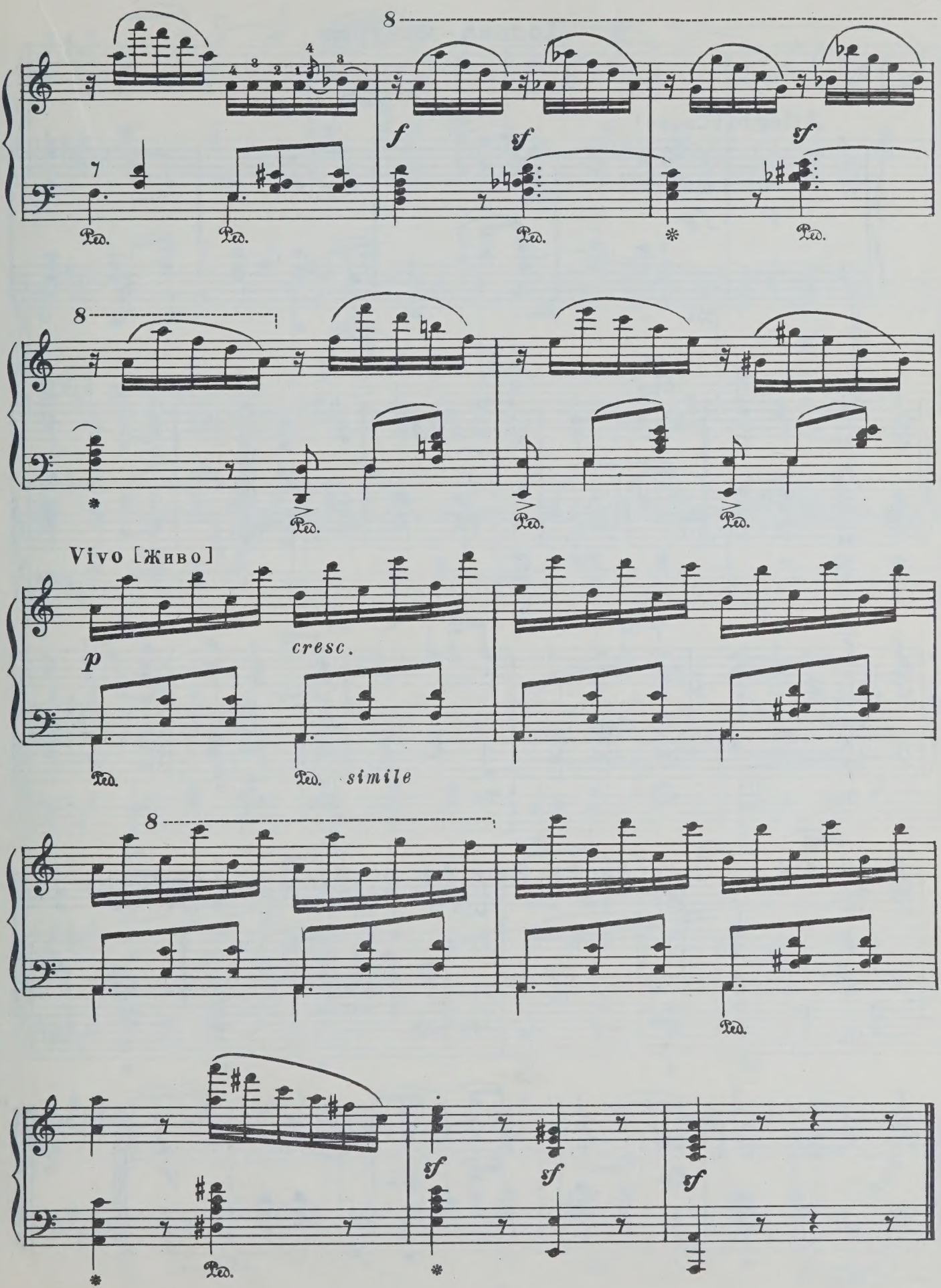

f
Ped.
cresc.
dim.
dolce cantando
mf
p
8


8
Ped.
Ped.
*
p
cresc.
Ped.
Ped.
poco rall.
f
Ped.
a tempo
8
p
scherzando
Ped.
8

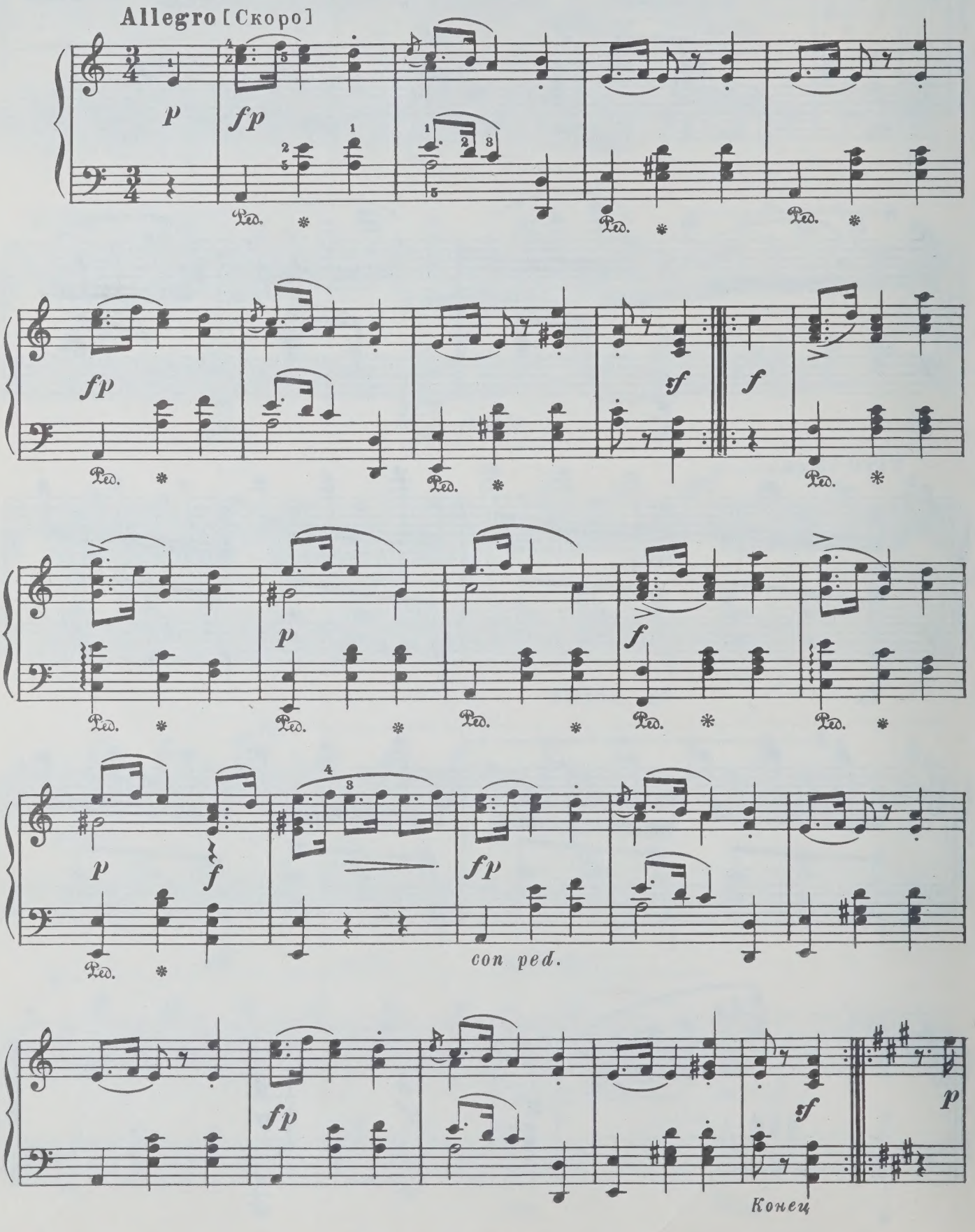

agitato
cresc.
sf
sf
pesante
sost.
Cantabile
p
sost.
p molto
espr.
ten.

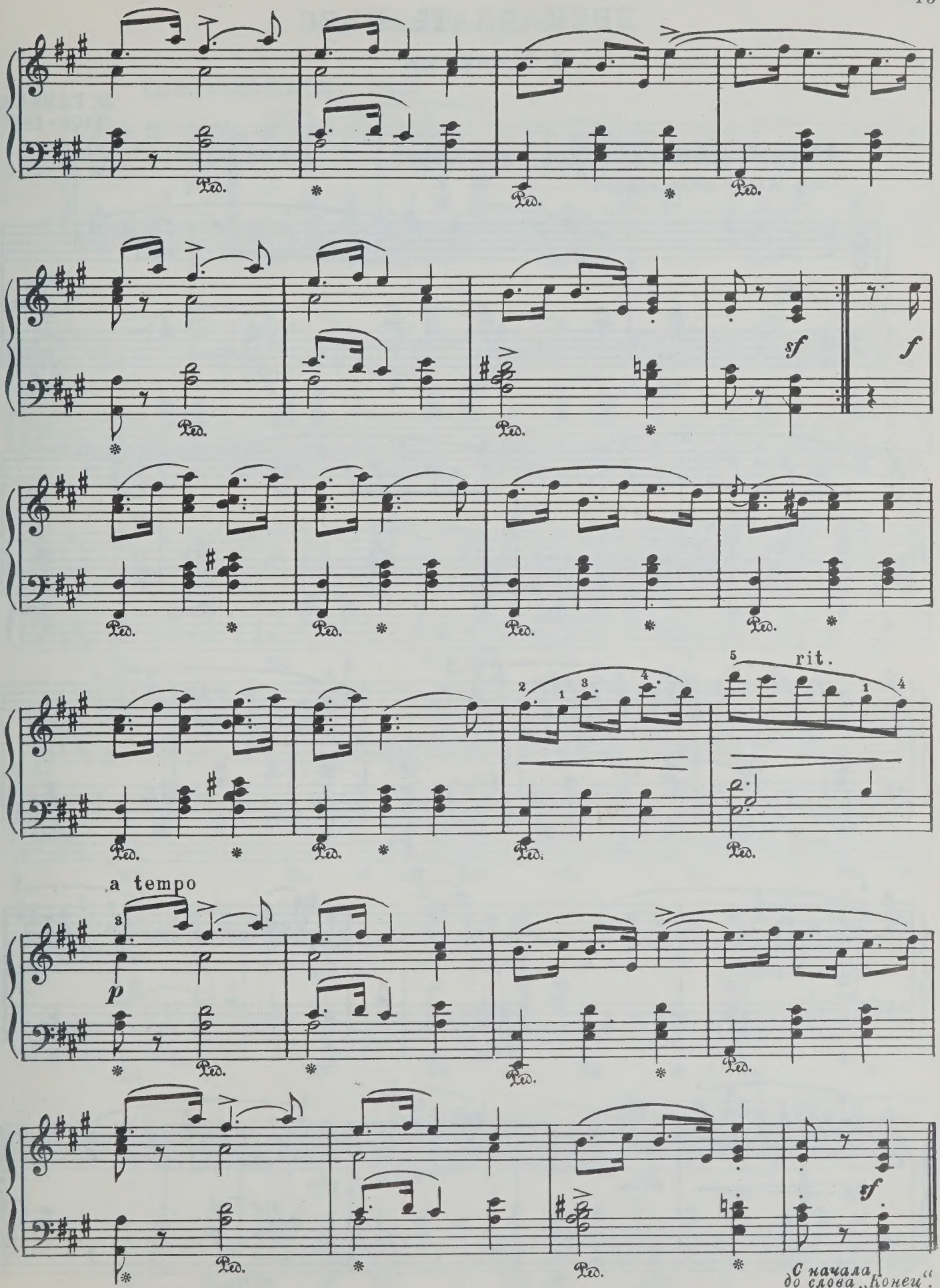

Tempo rubato
più f
ff
Ped.
a tempo
f
con brio
p


rall.
Allegro [Скоро]
p
Ped.
Ped.
simile
cresc.
f
rall.
a tempo
menc f
Ped.
Ped.


8
f
sf
sf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
8
Ped.
Ped.
Ped.
Vivo [Живо]
p
cresc.
Ped.
Ped.
simile
8
Ped.
sf
sf
sf
Ped.

2. Полька-мазурка




Ped.
sf
f
rit.
a tempo
p
sf
С начала до слова „Конец“.

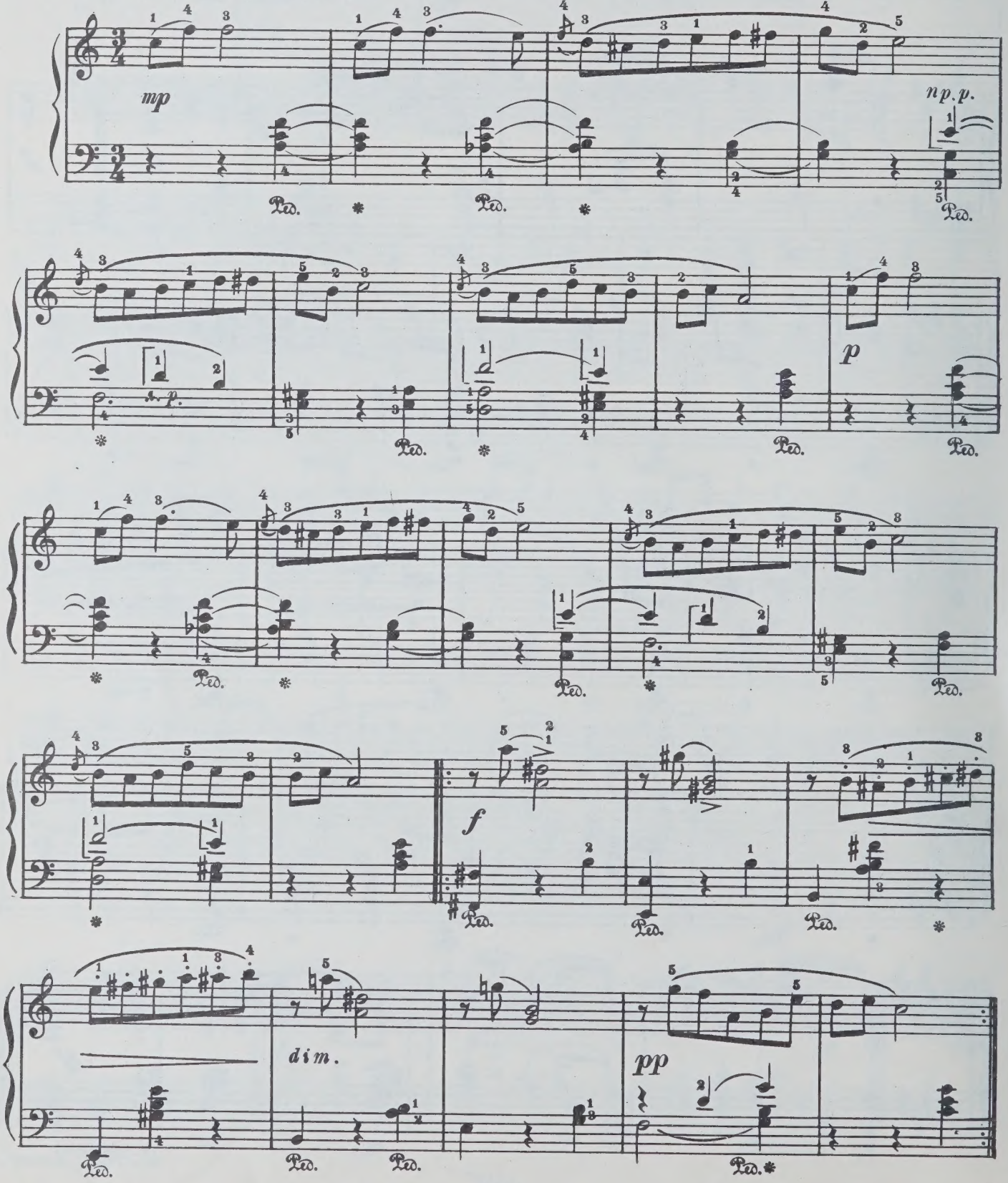
ДВЕНАДЦАТЬ ПЬЕС

1. Мазурка

М. ГЛИНКА
(1804–1857)

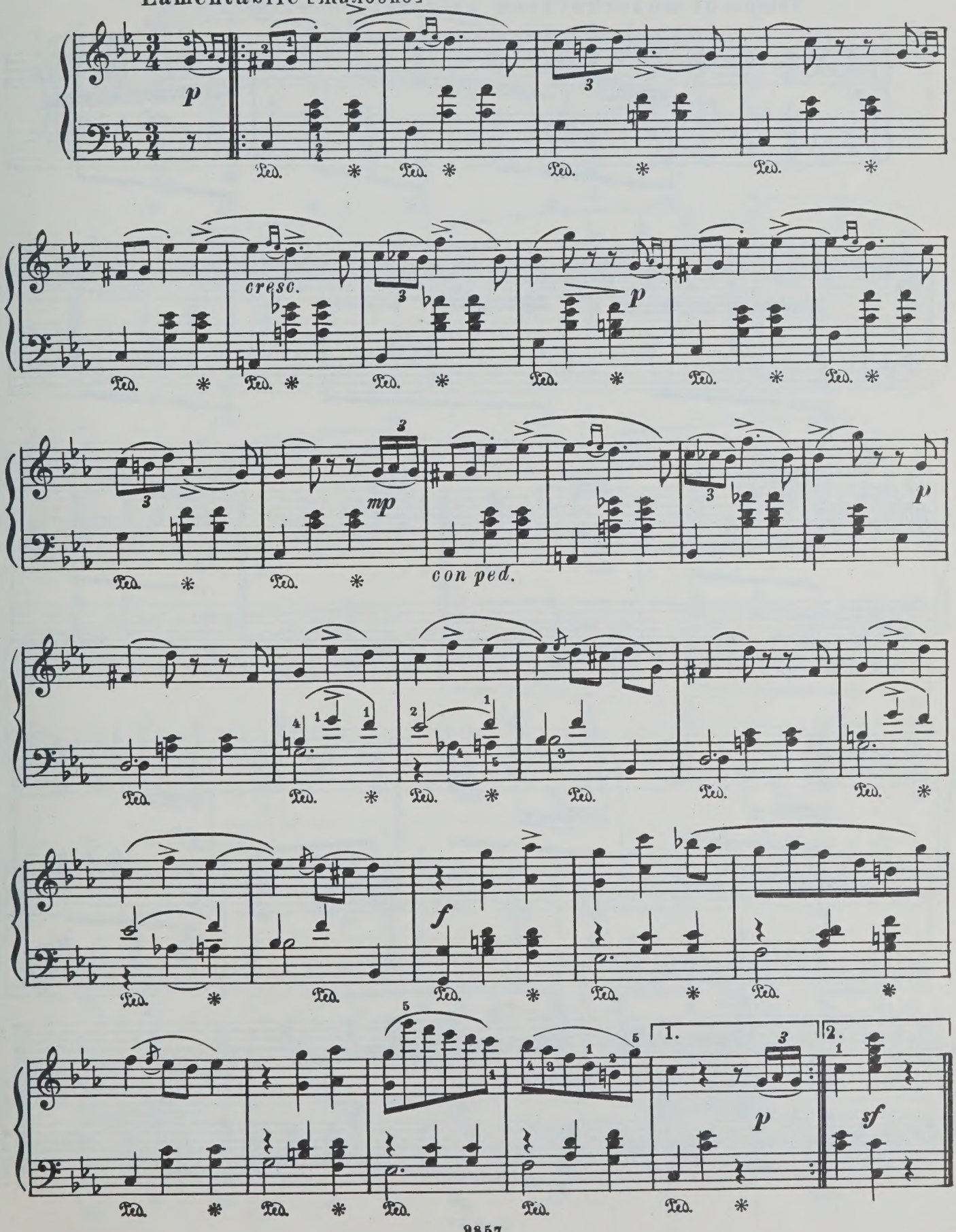
Allegro moderato [Умеренно скоро]

con molta delicatezza



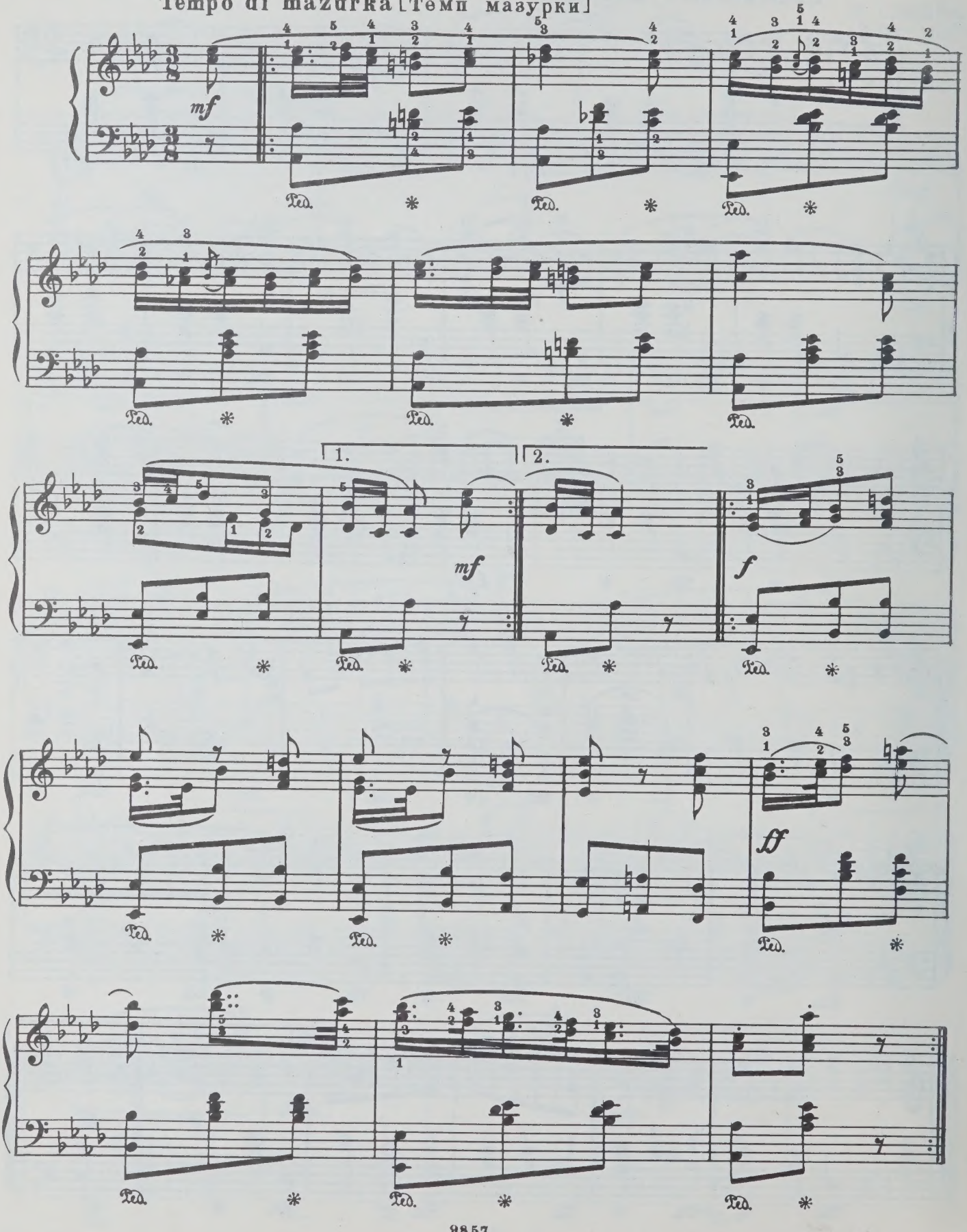
2. Мазурка

Lamentabile [Жалобно]

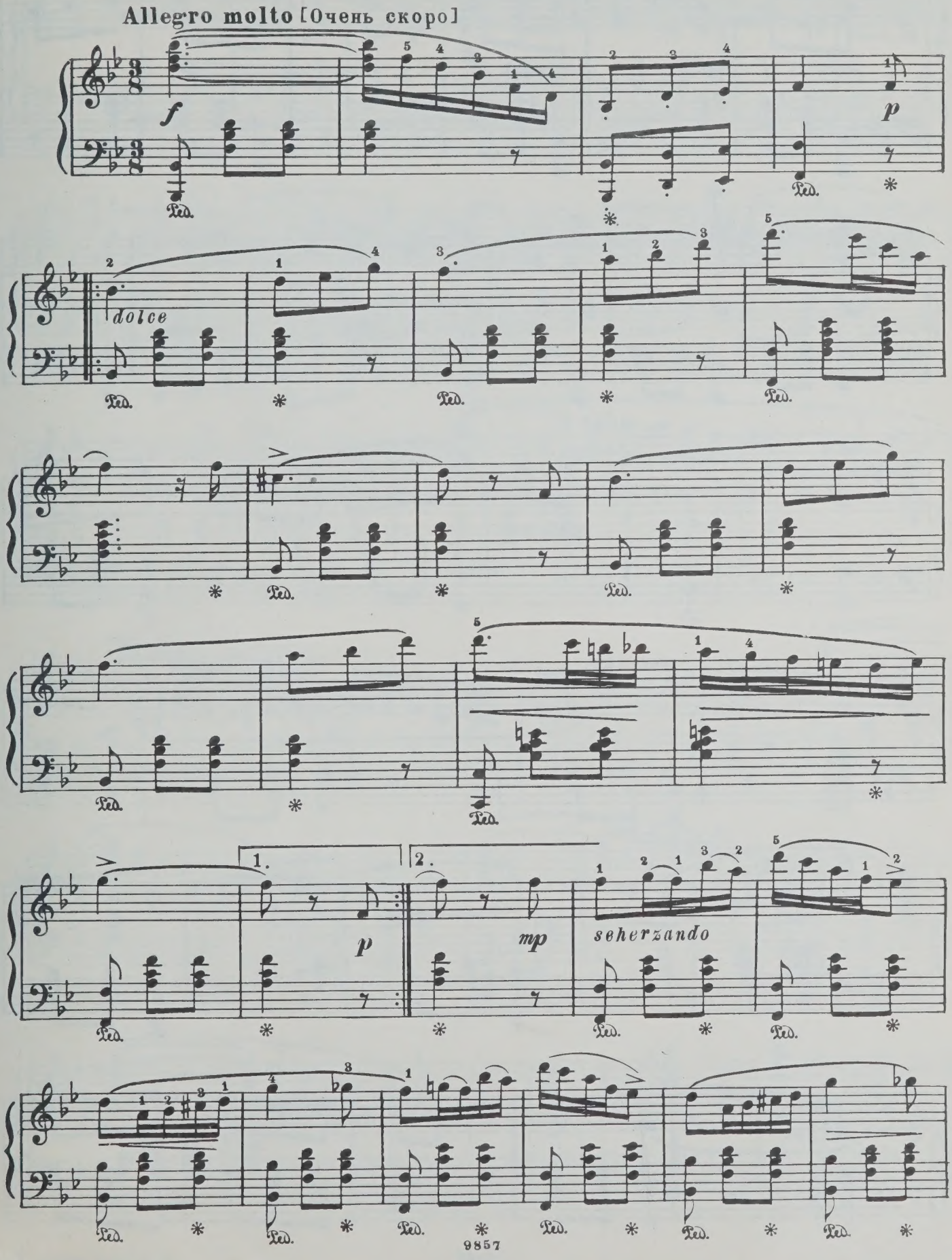


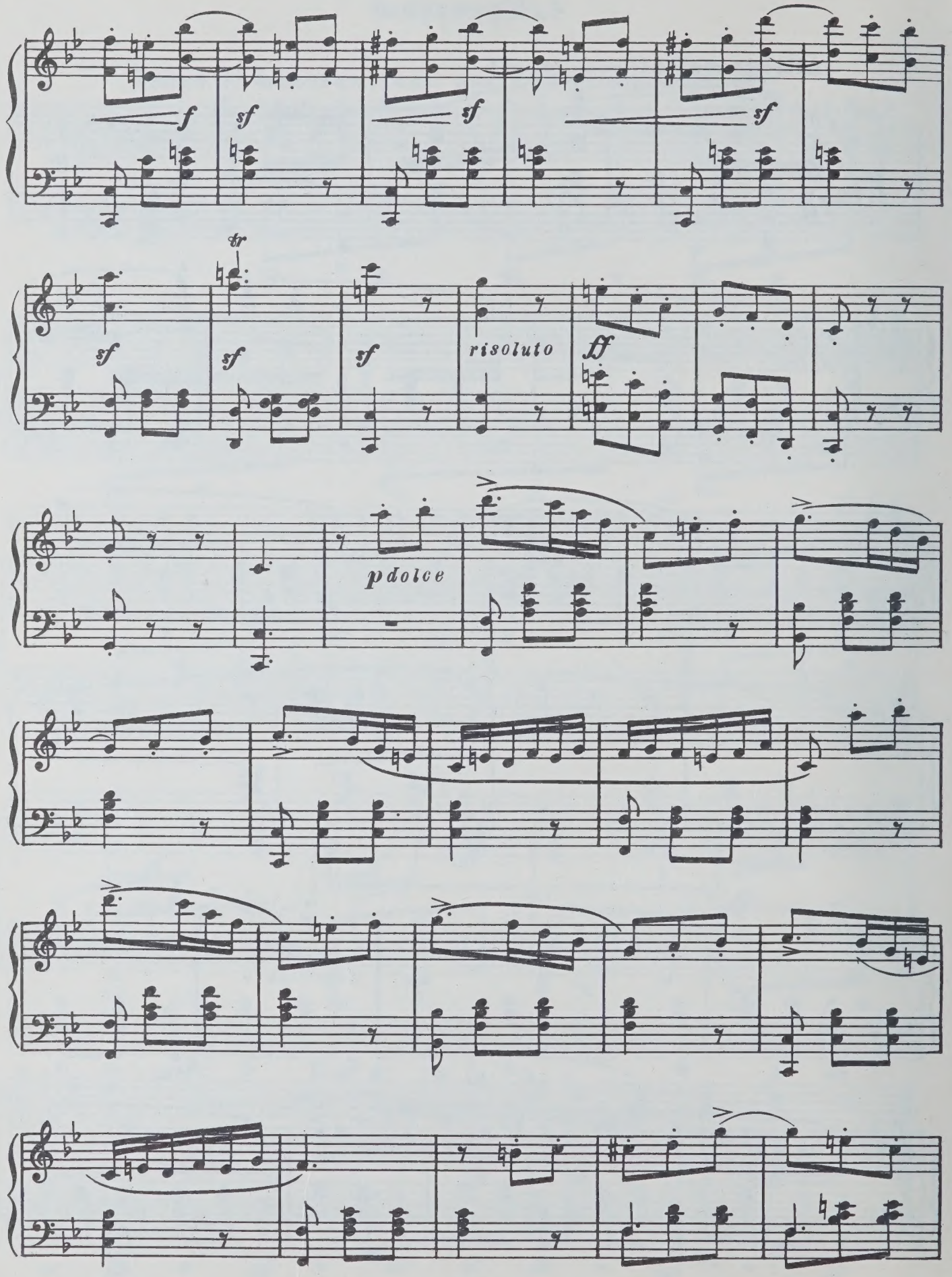
3. Мазурка

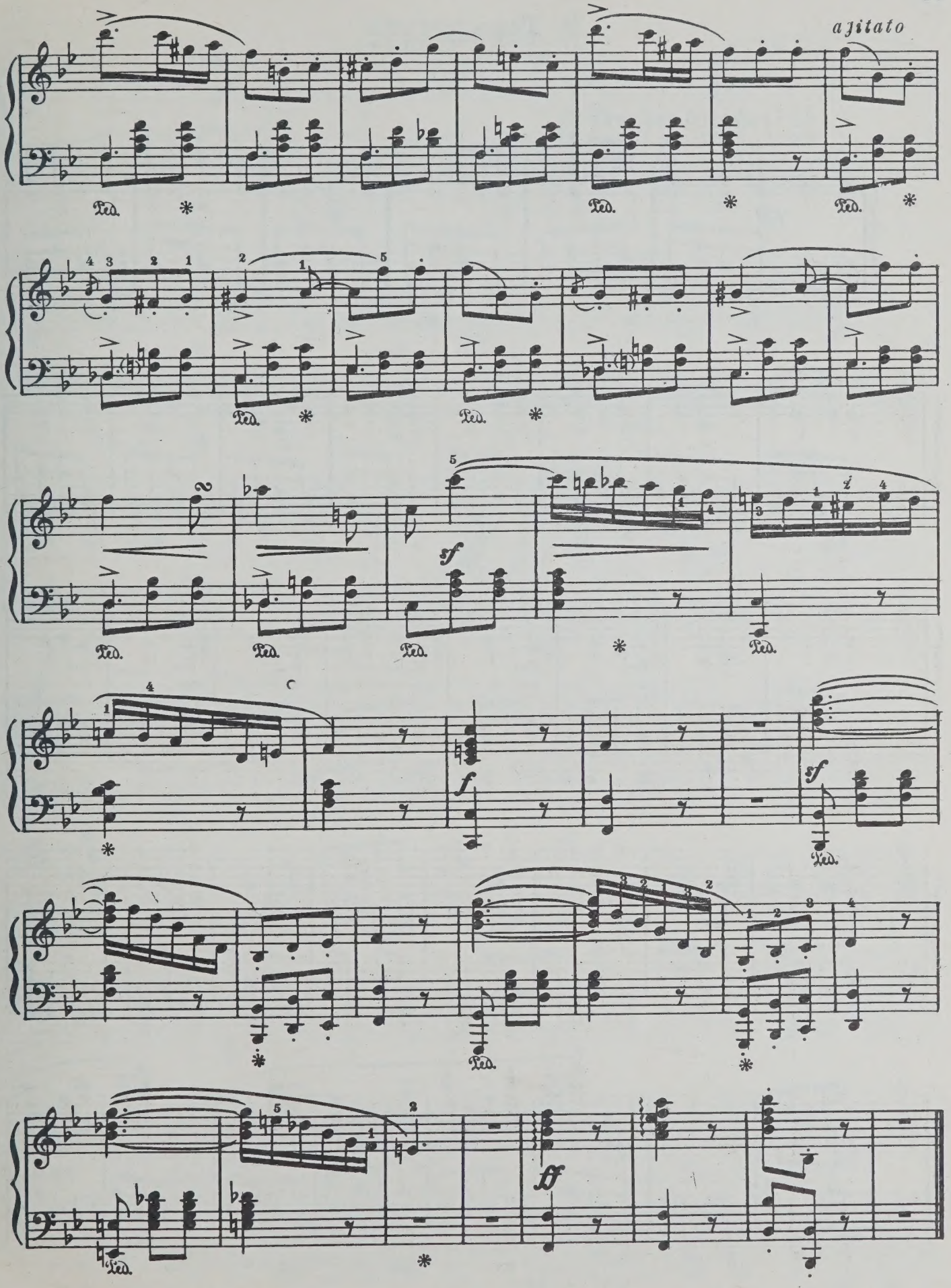
Tempo di mazurka [Темп мазурки]



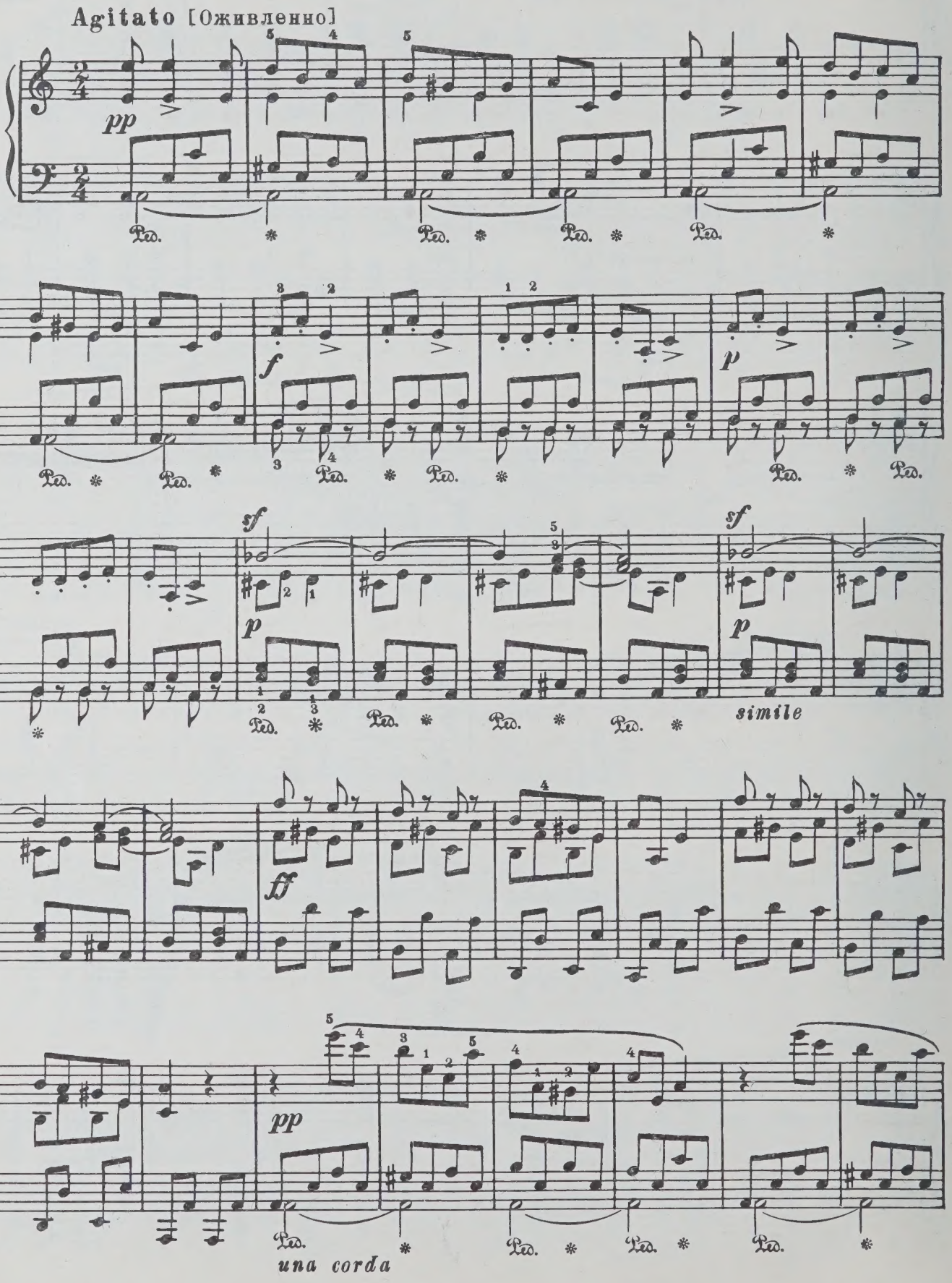
4. Котильон

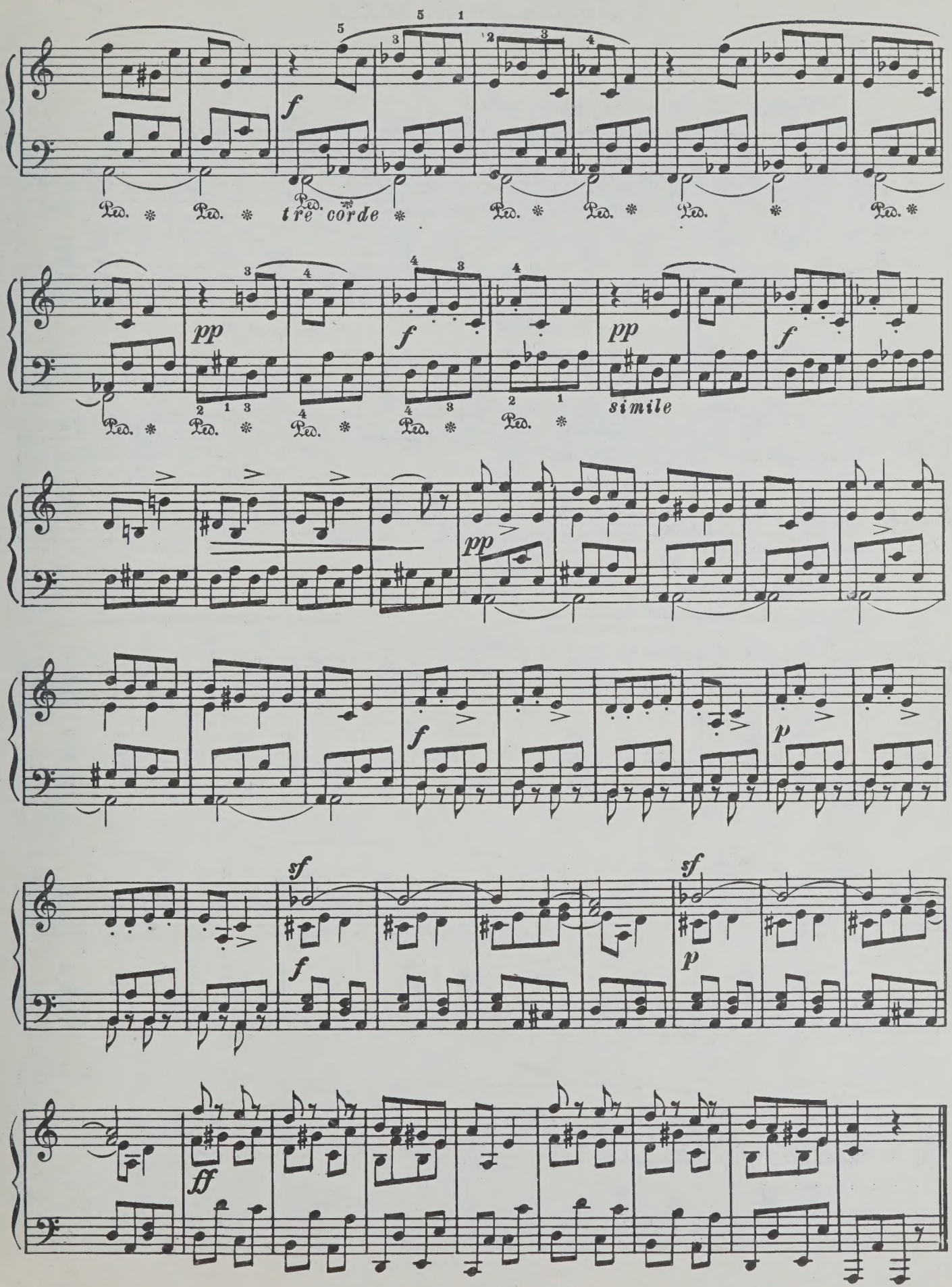



f
sf
sf
sf
tr
sf
sf
sf
risoluto
ff
pdolce


agitato
Ped.
*
sf
f
ff

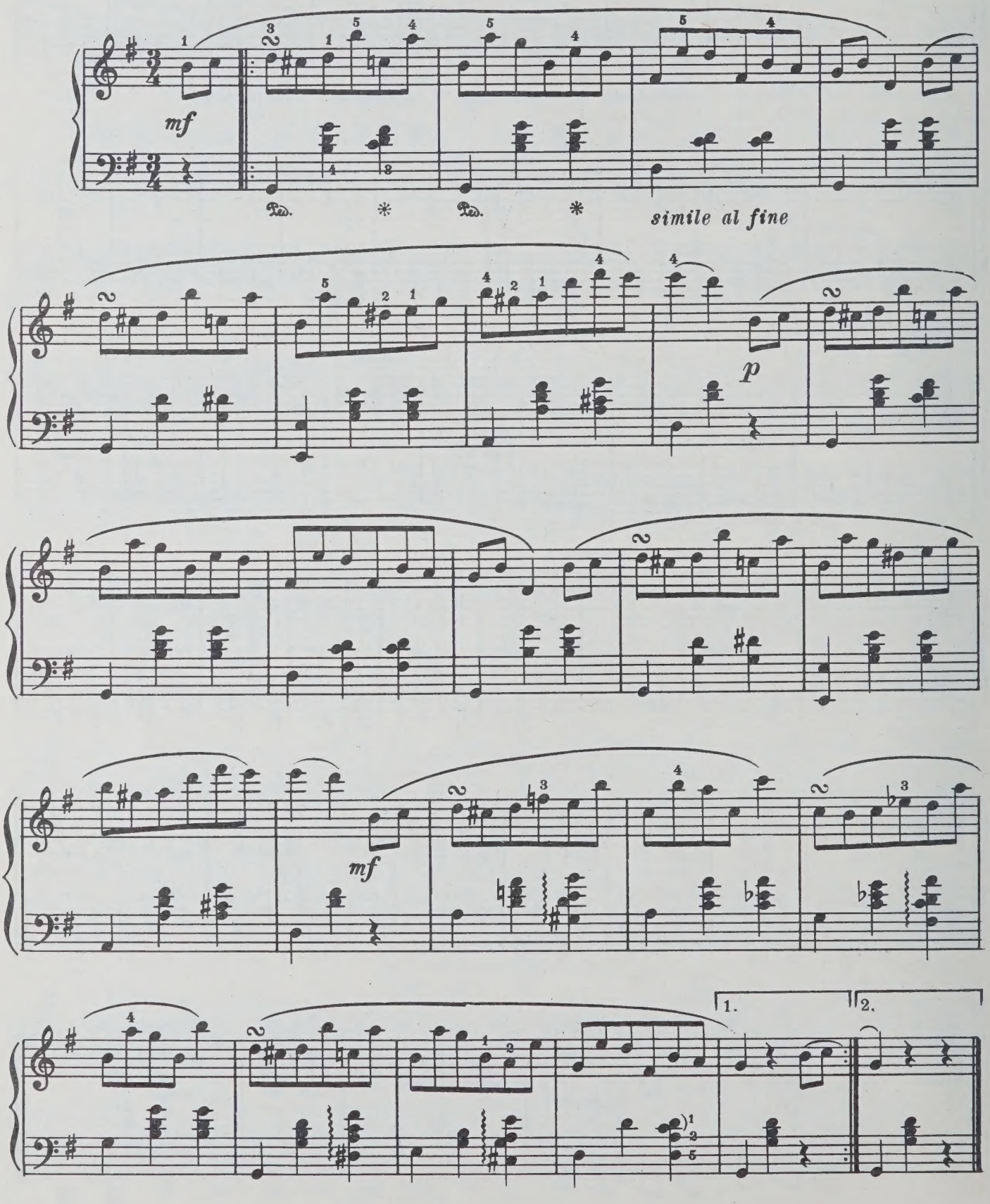
5. Тарантелла




f
Ped. * Ped. * Ped. tre corde * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
pp
f
pp
simile
f
pp
f
p
sf
f
sf
p
ff

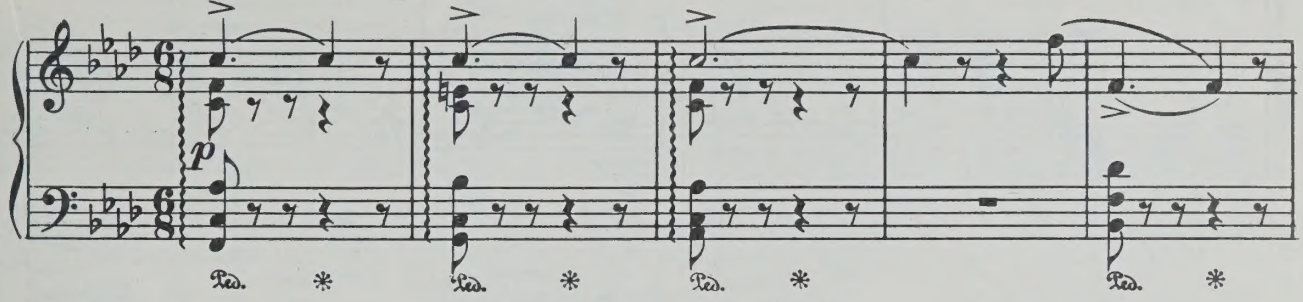
6. Прощальный вальс

Tempo di valse [Темп вальса]

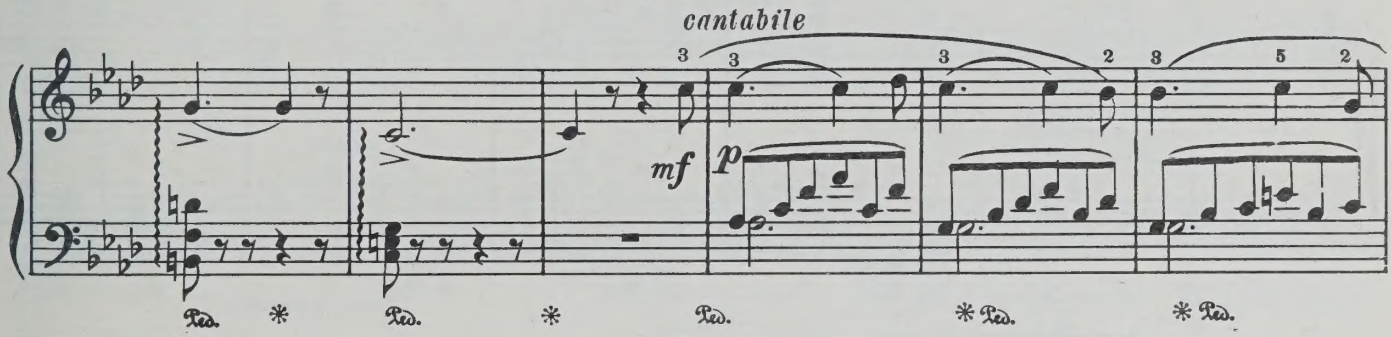


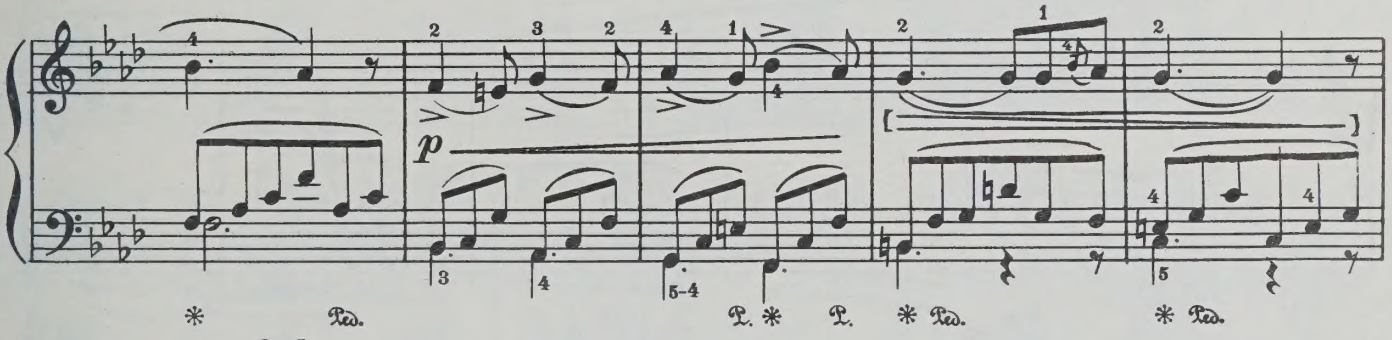
7. Разлука
(Ноктюрн)

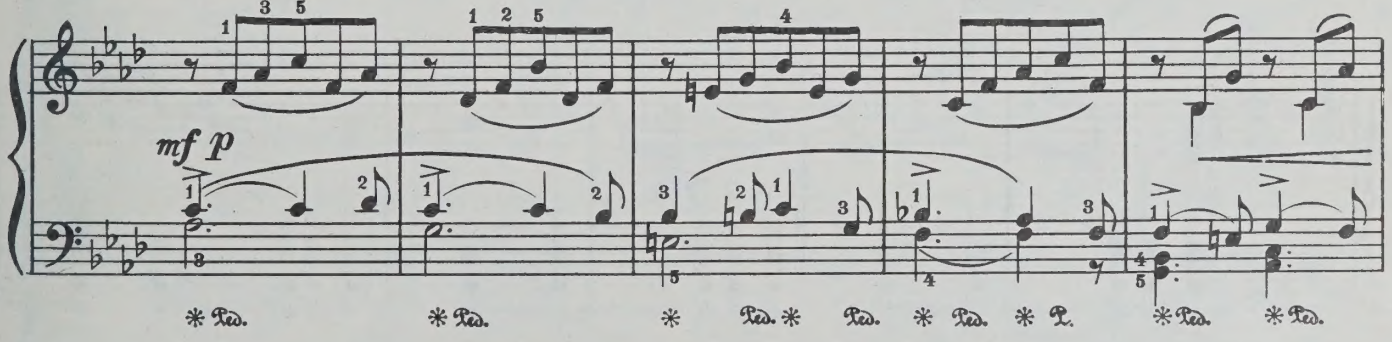
Commodo[Непринужденно]

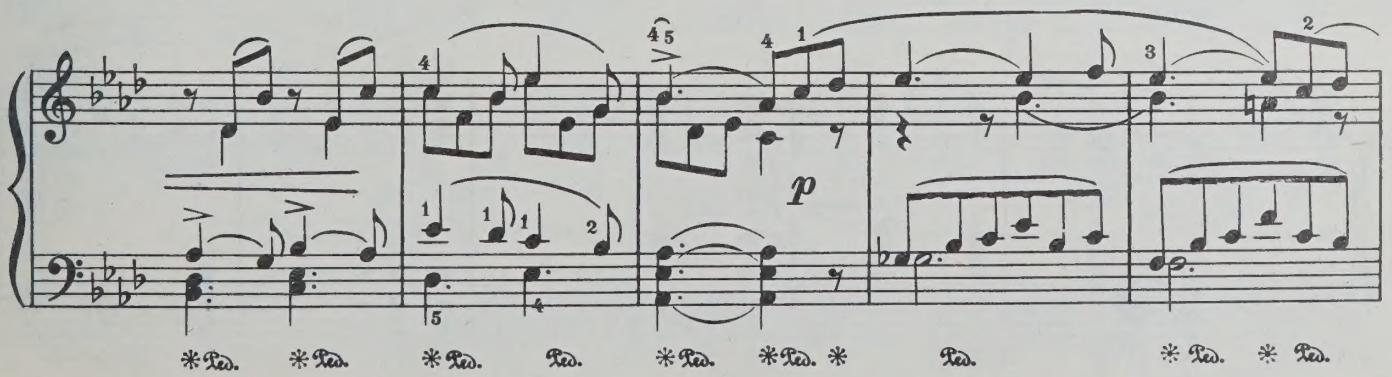


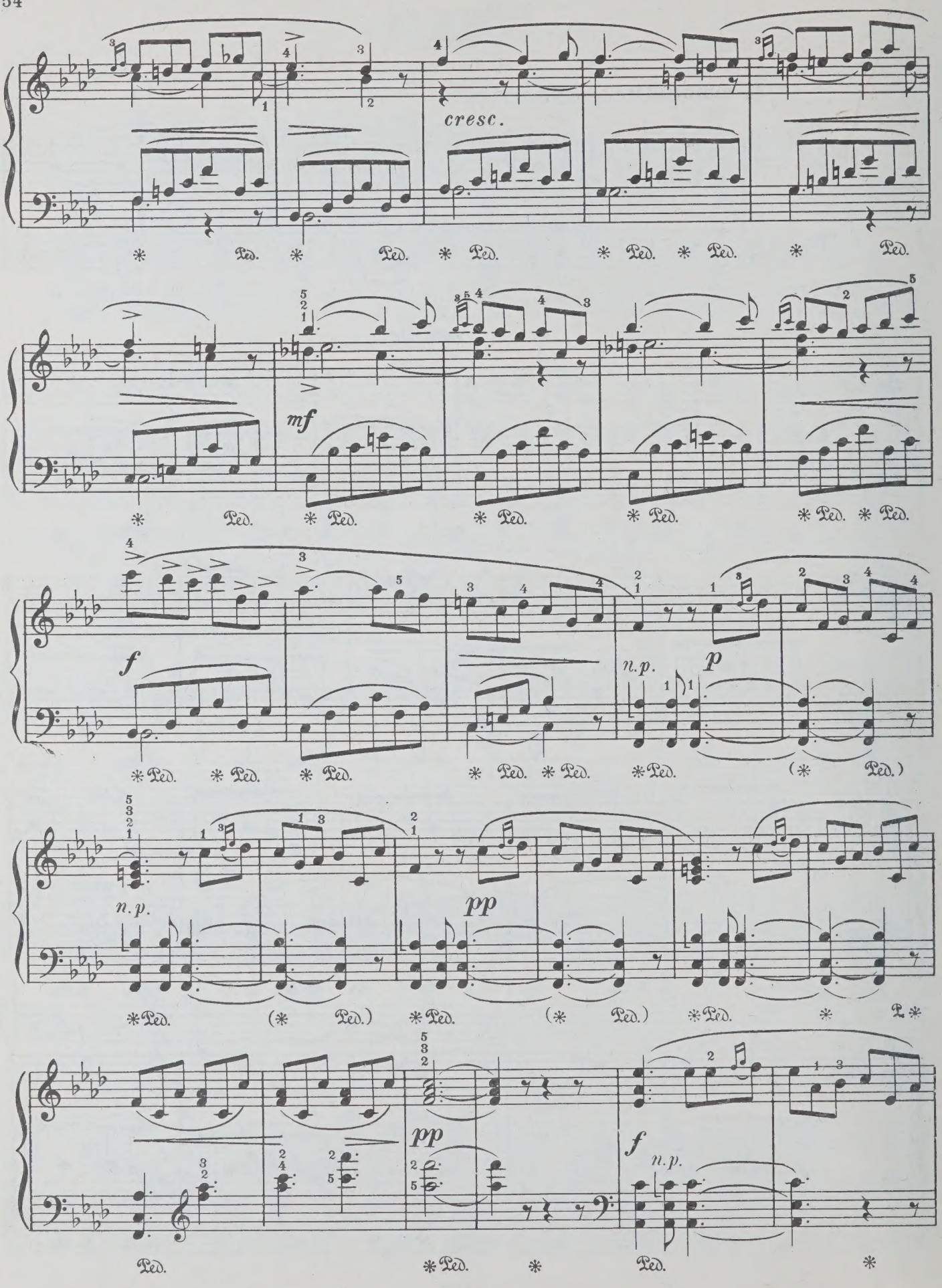
cantabile

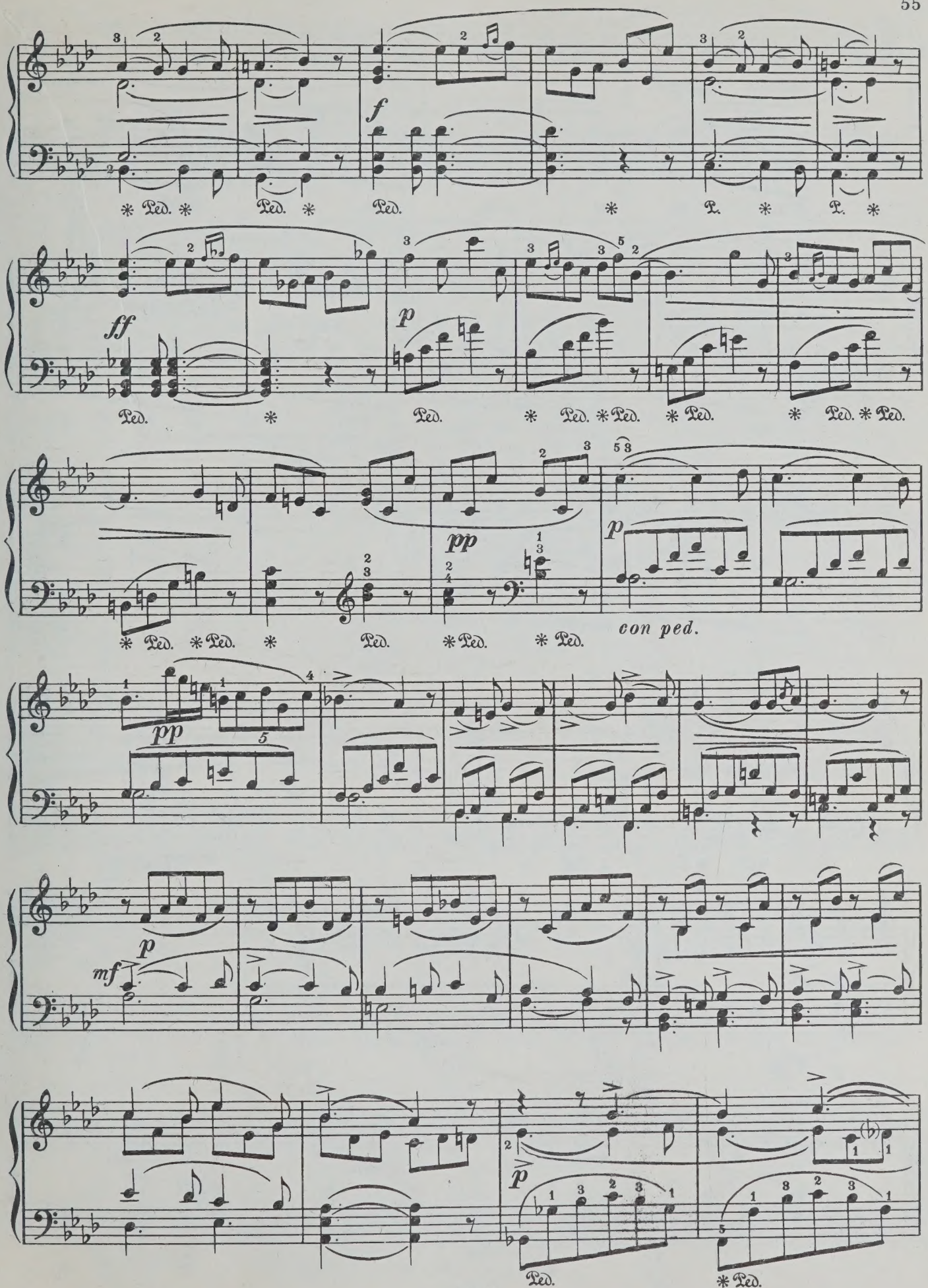


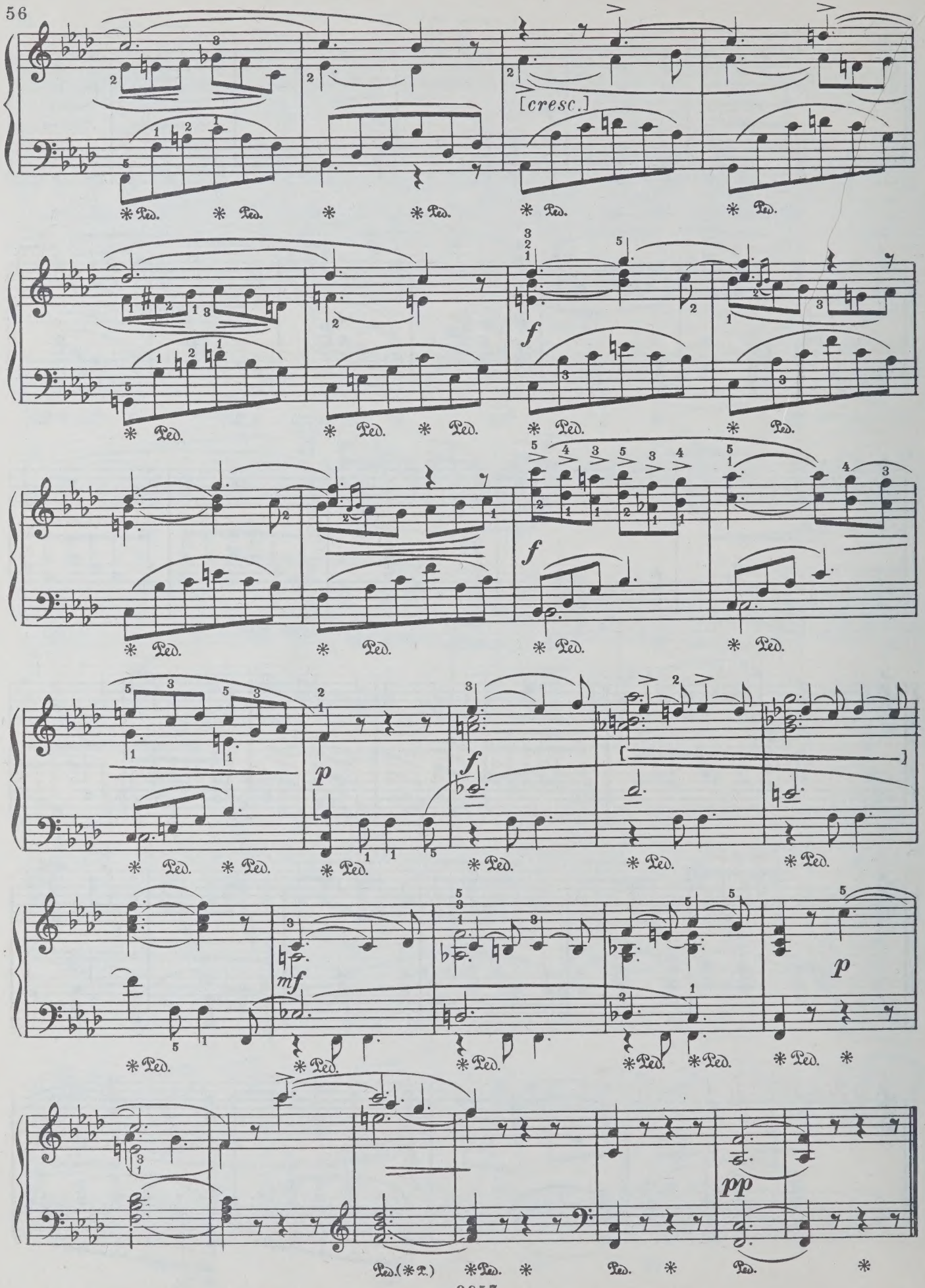




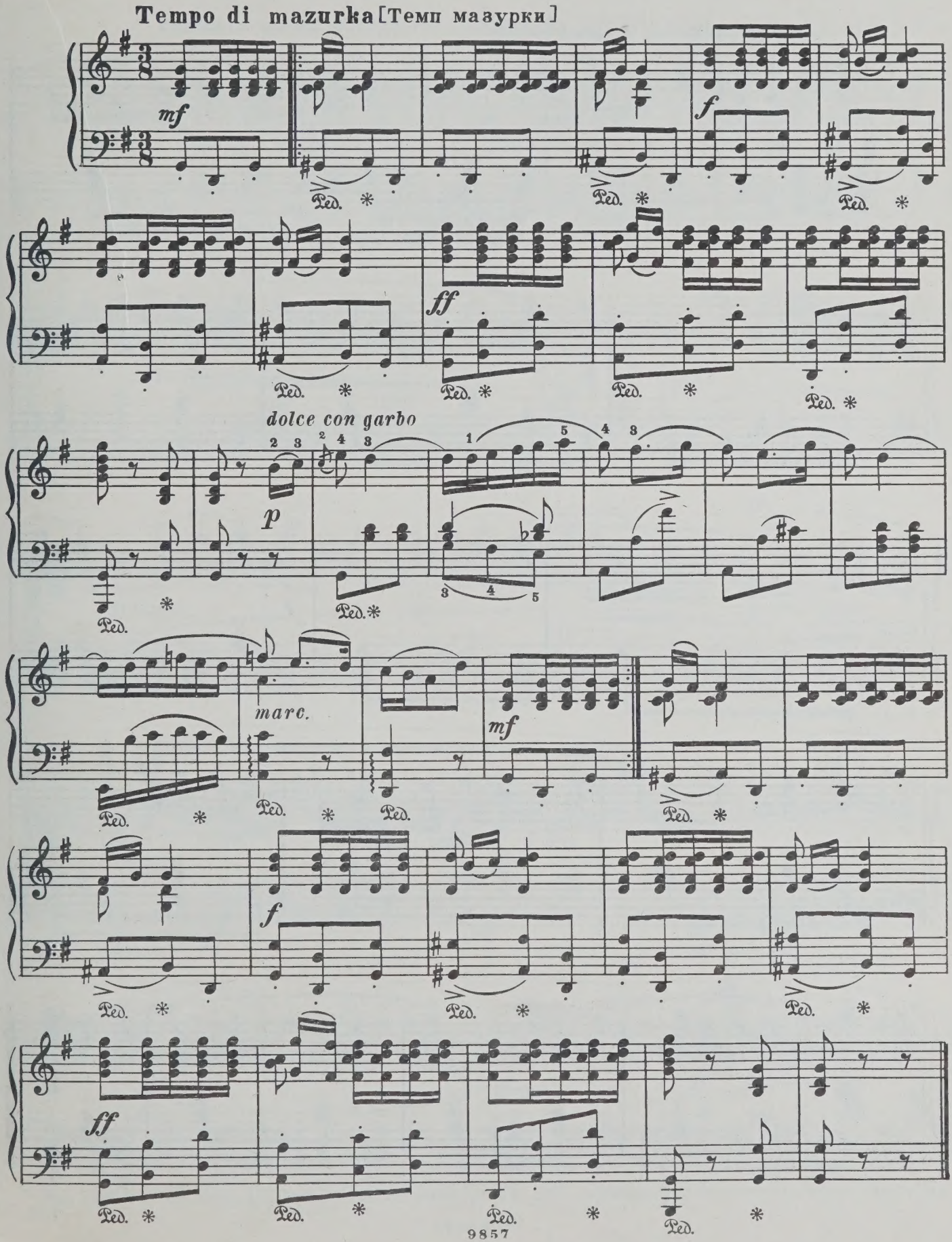



cresc.
mf
f
n.p.
p
pp
pp
f
n.p.
Ped.

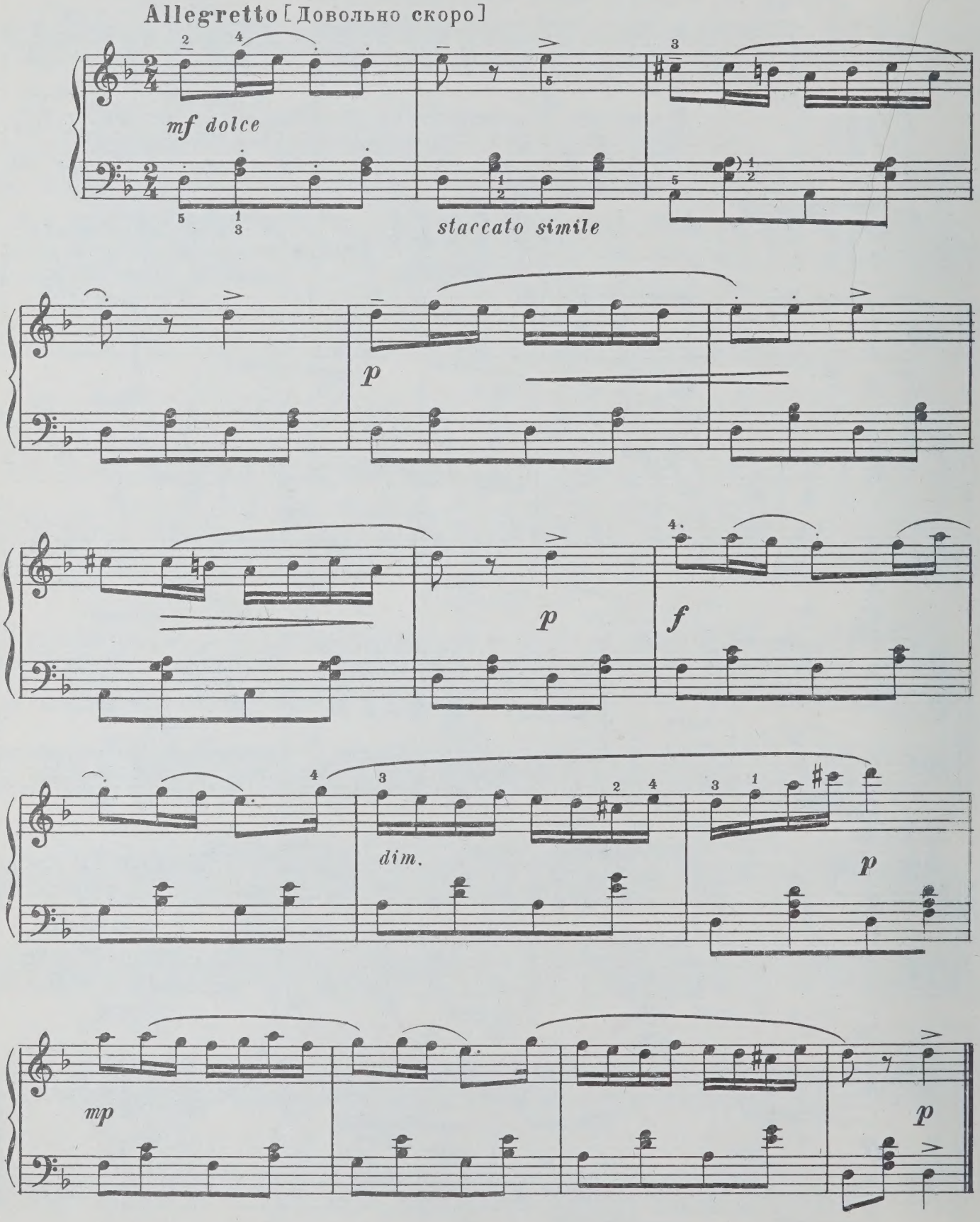

f
Ped.
ff
p
pp
con ped.
mf


[cresc.]
f
f
p
f
mf
p
pp
Ped.

8. Андалузский танец



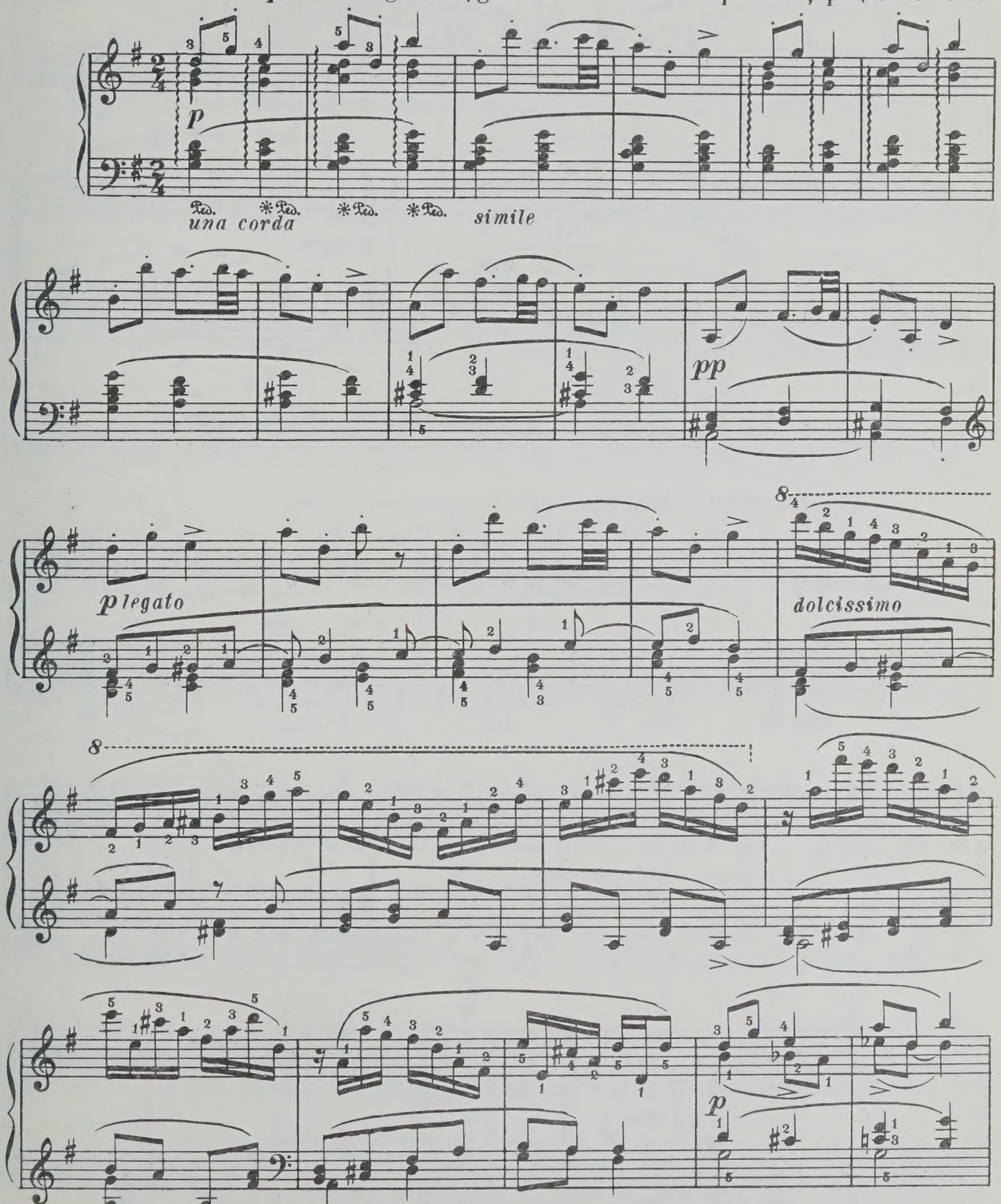
9. Полька


Allegretto [Довольно скоро]
mf dolce
staccato simile
p
p
f
dim.
p
mp
p

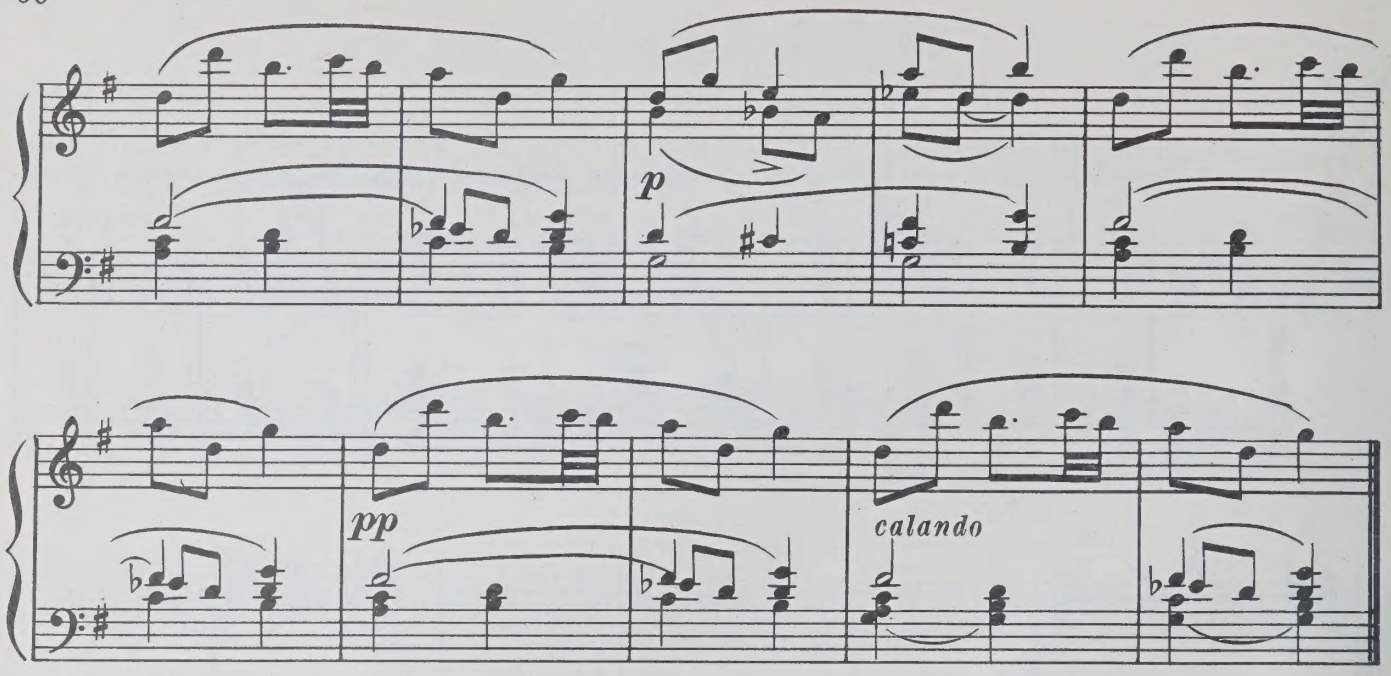
10. Хор волшебных дев

из оперы „Руслан и Людмила“ *)

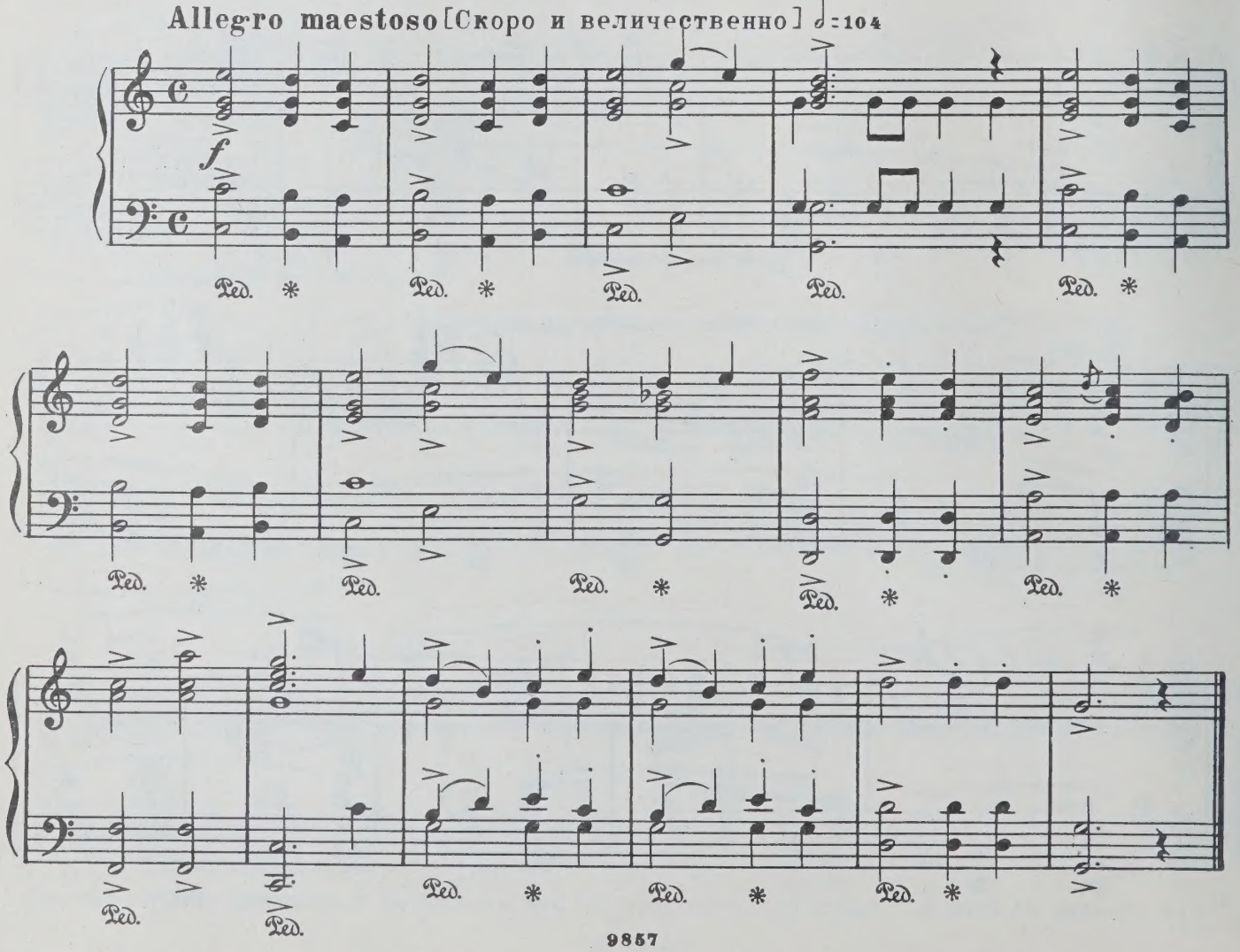
Andante quasi allegretto, grazioso assai [Неторопливо, грациозно] ♩=88



*) Два отрывка из опер М. Глинки, переложенные им для маленькой племянницы Ольги Шестаковой.



11. Из эпилога оперы „Иван Сусанин“

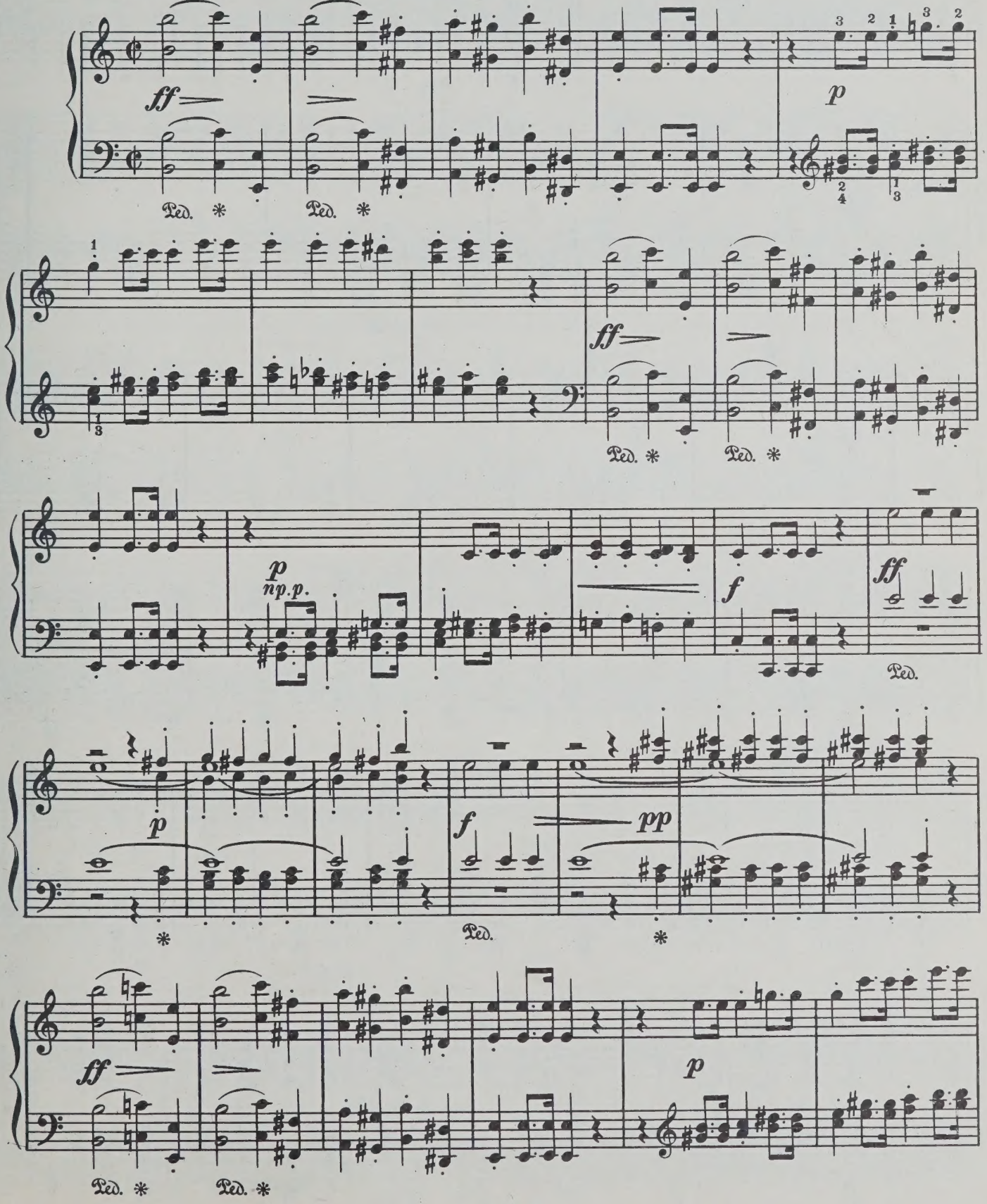


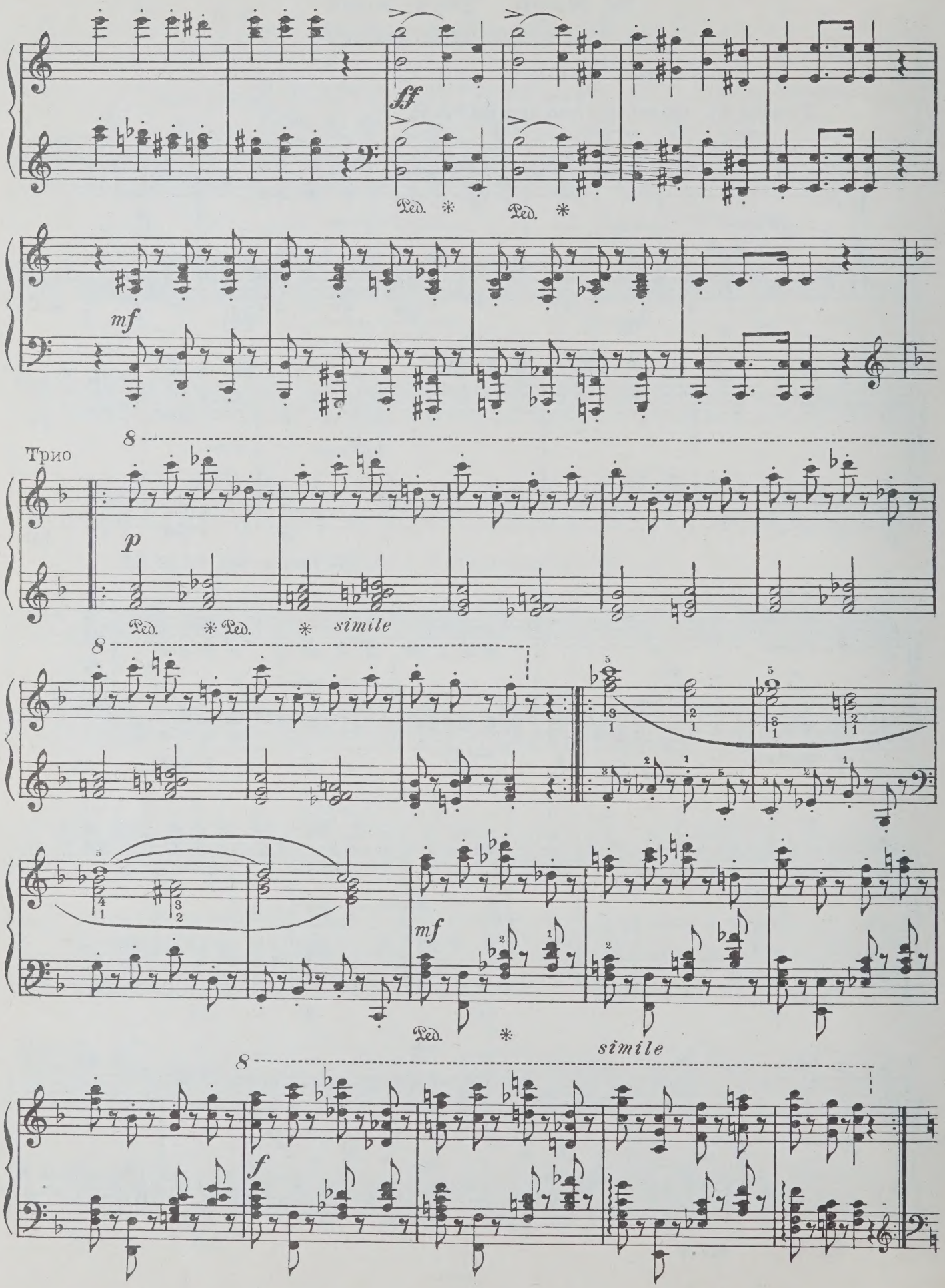
12. Марш Черномора

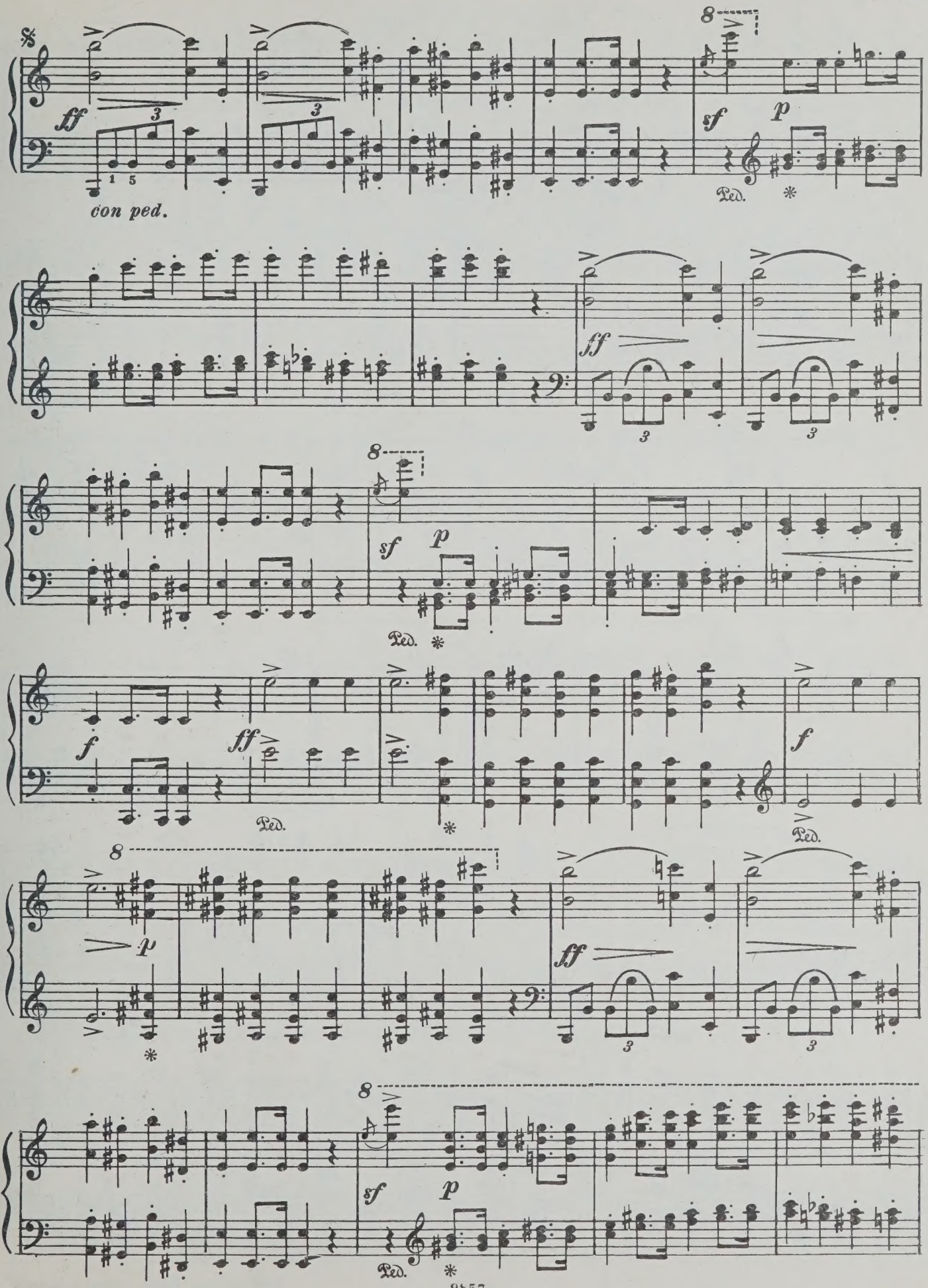
из оперы „Руслан и Людмила“

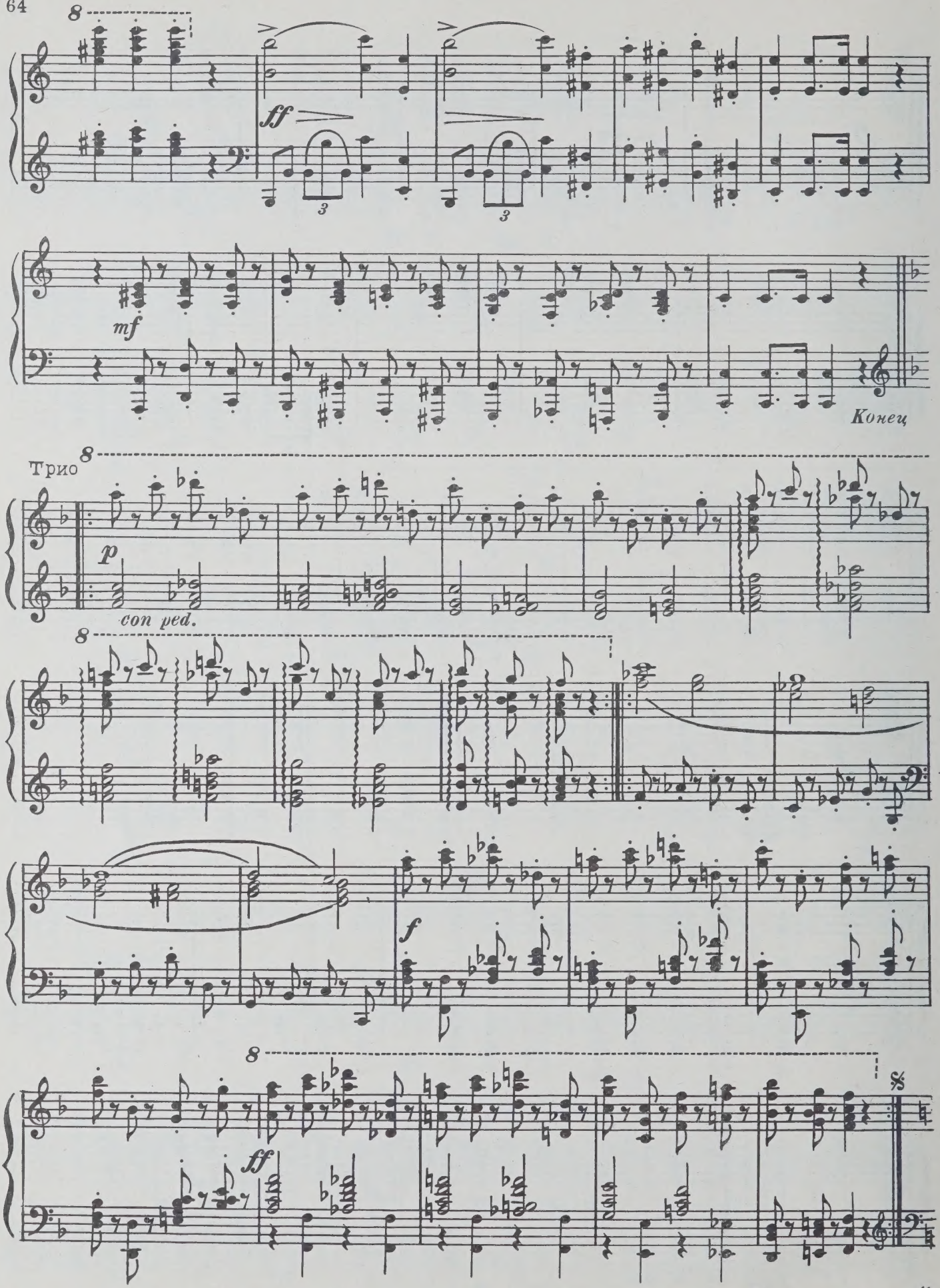
Переложение для ф-п. М. Балакирева

Tempo di marcia [Темп марша] ♩=72




ff
Ped. * Ped. *
mf
Трио
8
p
Ped. * Ped. * simile
8
mf
Ped. *
simile
8
f


ff
con ped.
sf
p
Ped.
f
ff
Ped.
f
Ped.
p
ff
sf
p
Ped.

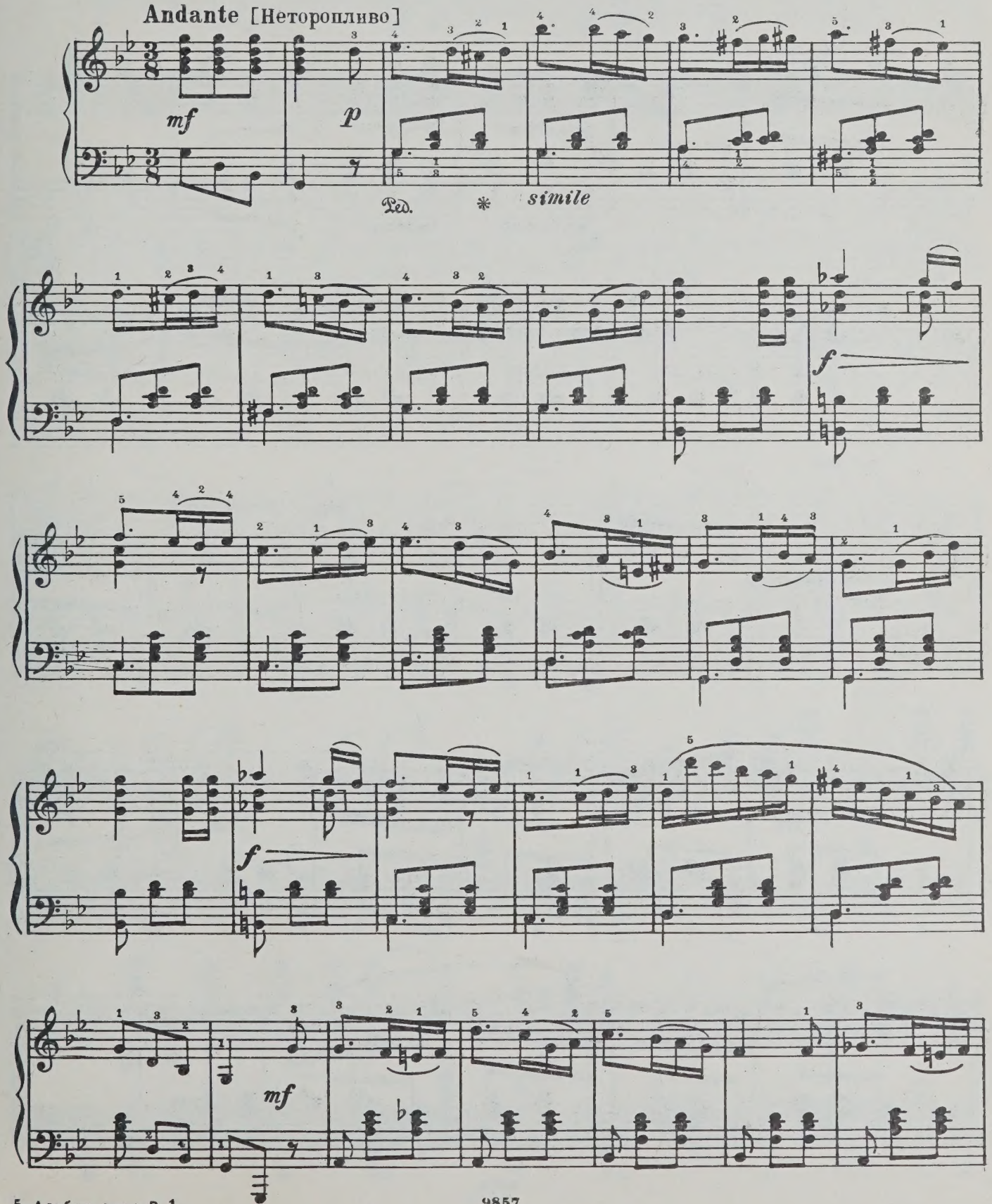


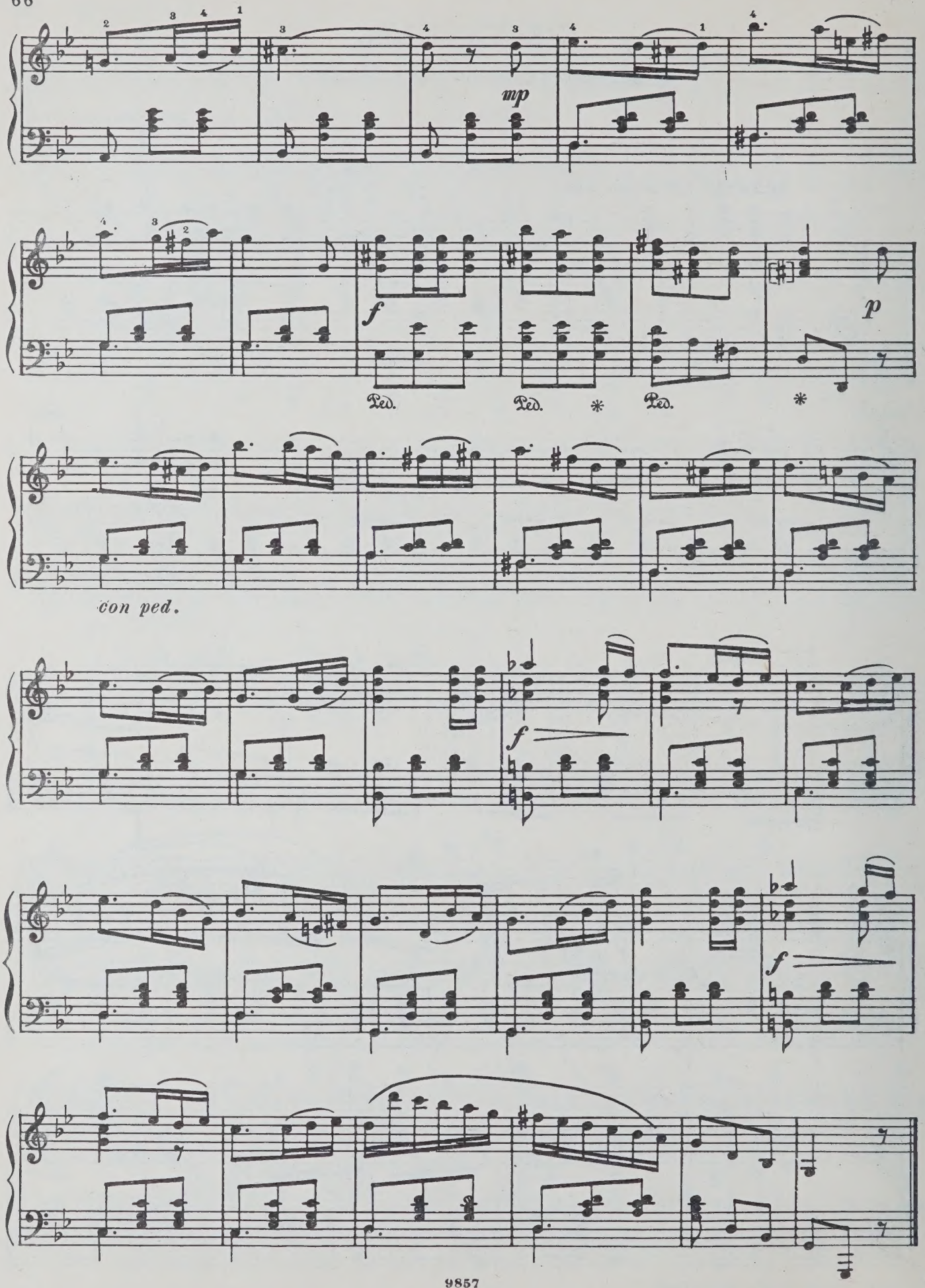
От знака 𝄋 до слова „Конец“

ШЕСТЬ ПЬЕС

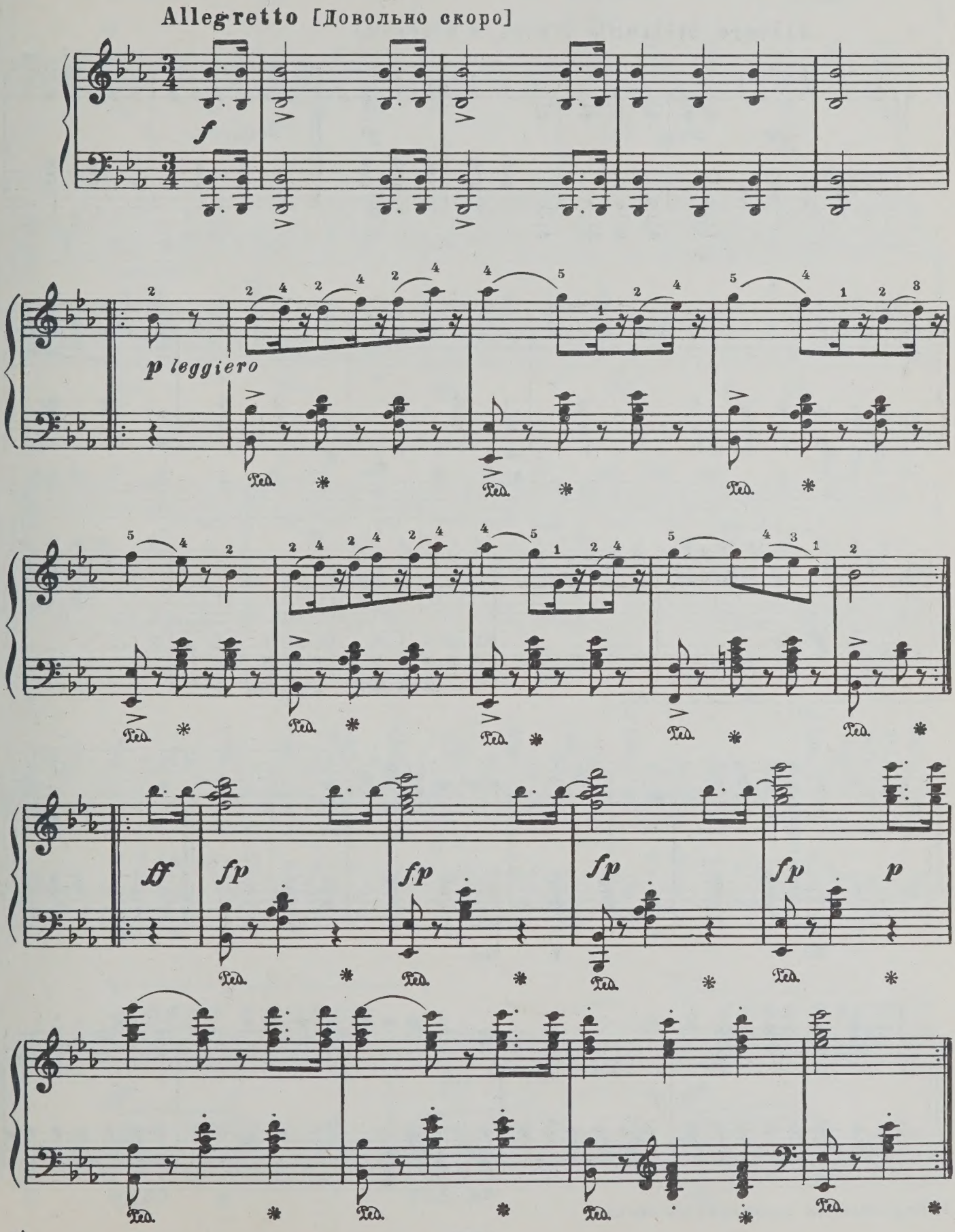
1. Меланхолический вальс

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ
(1813–1869)



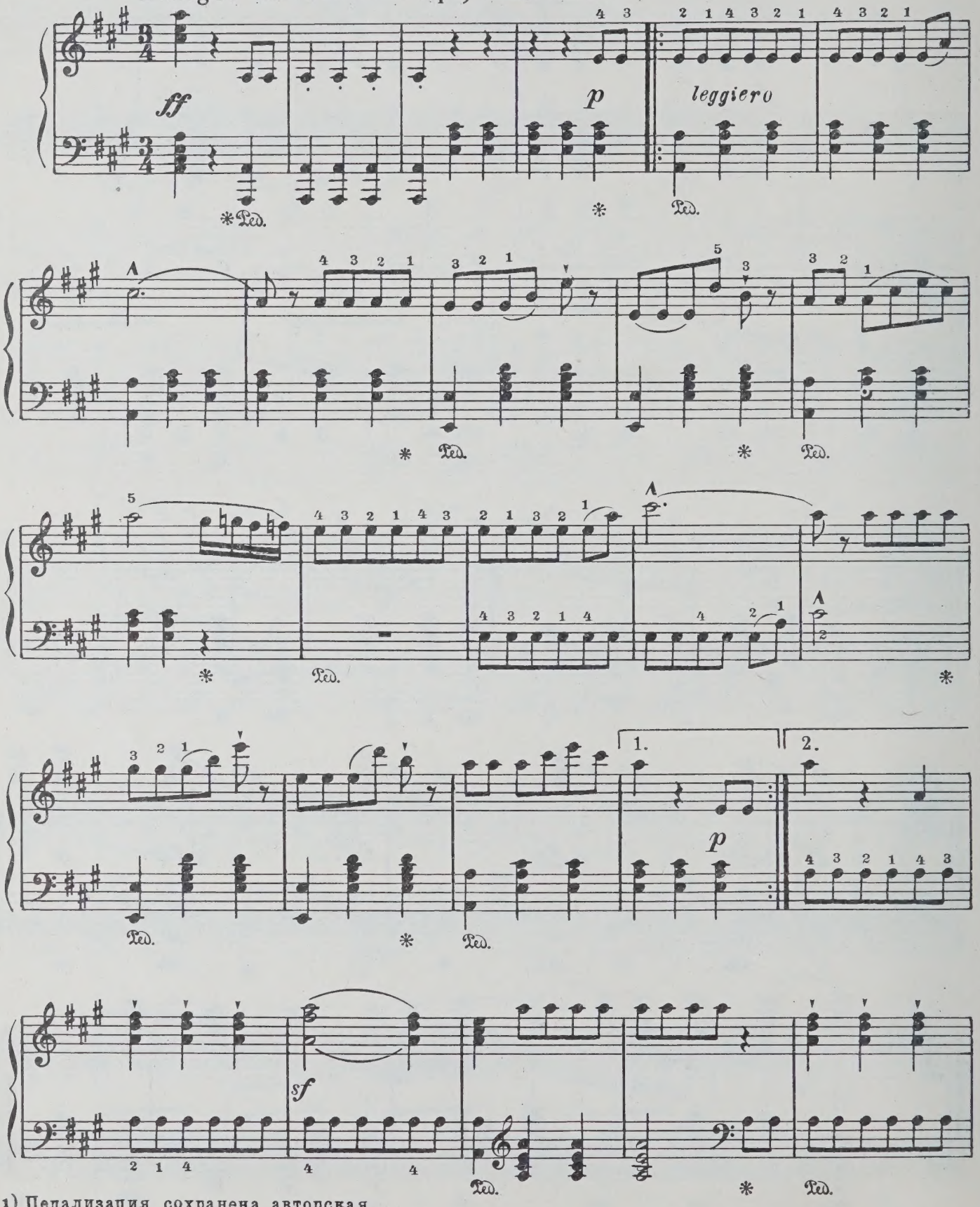

mp
f
Ped.
Ped.
Ped.
p
con ped.
f
f

2. Вальс

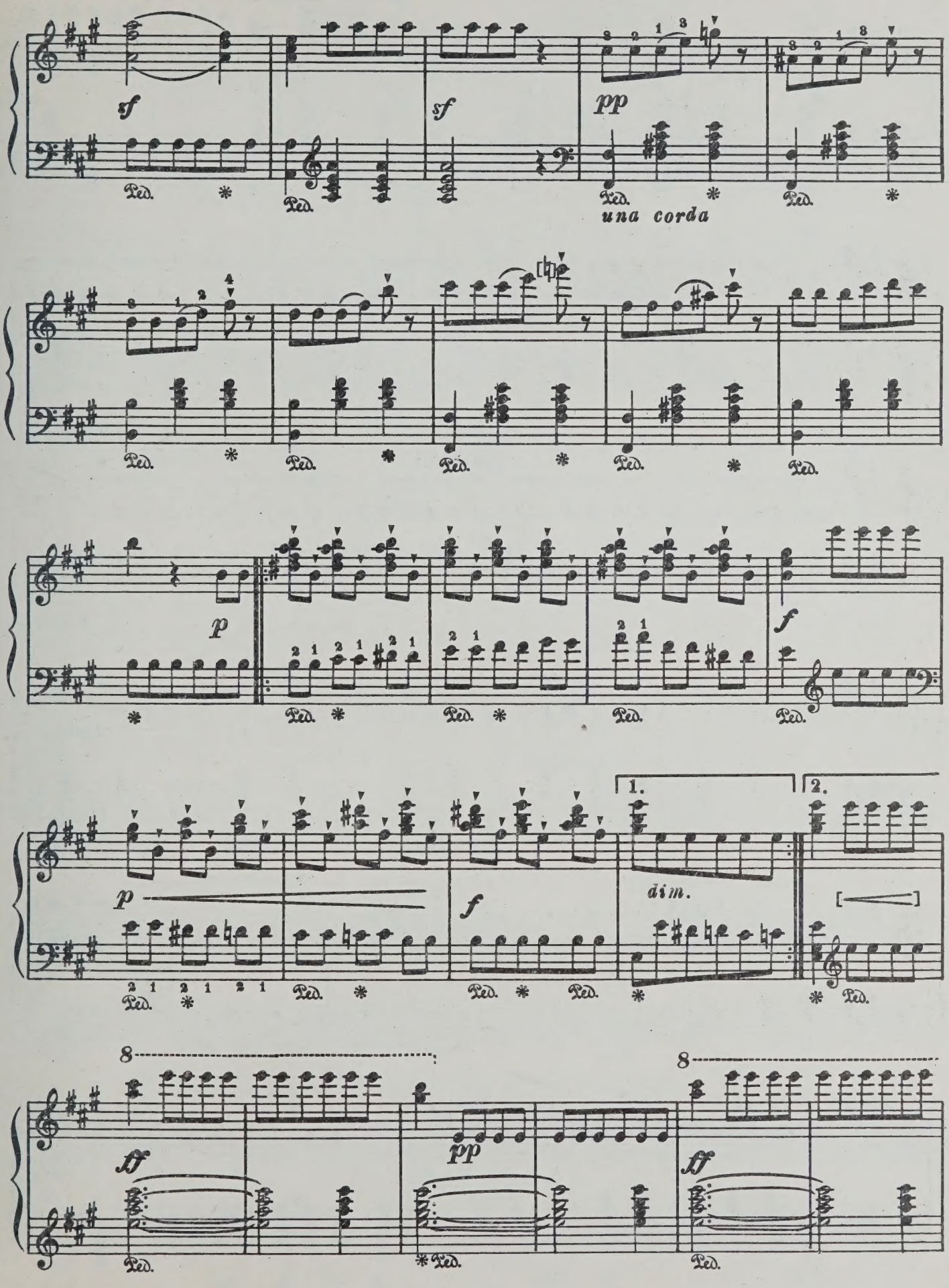


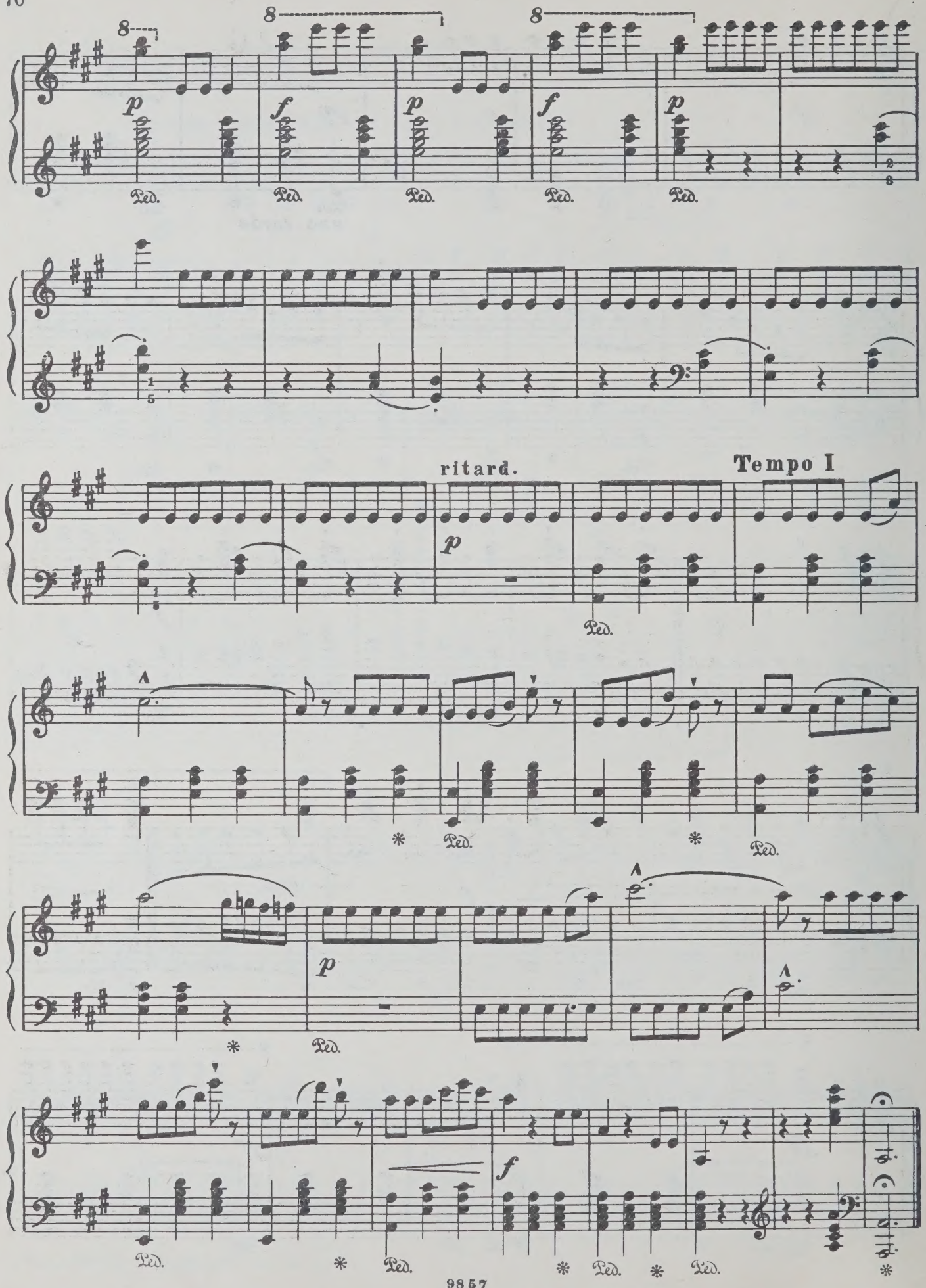
3. Блестящий вальс

Allegro brillante [Скоро, с блеском]

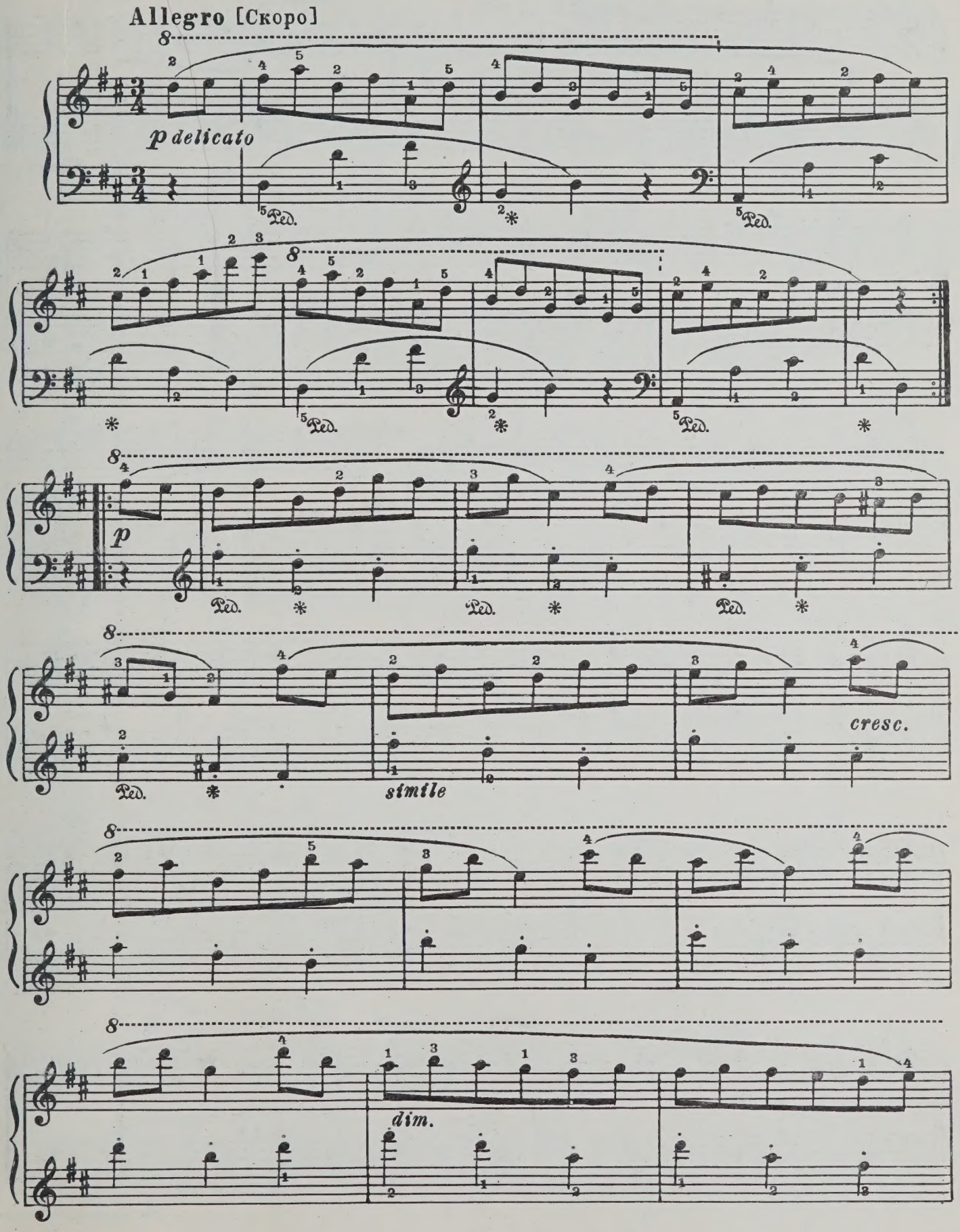


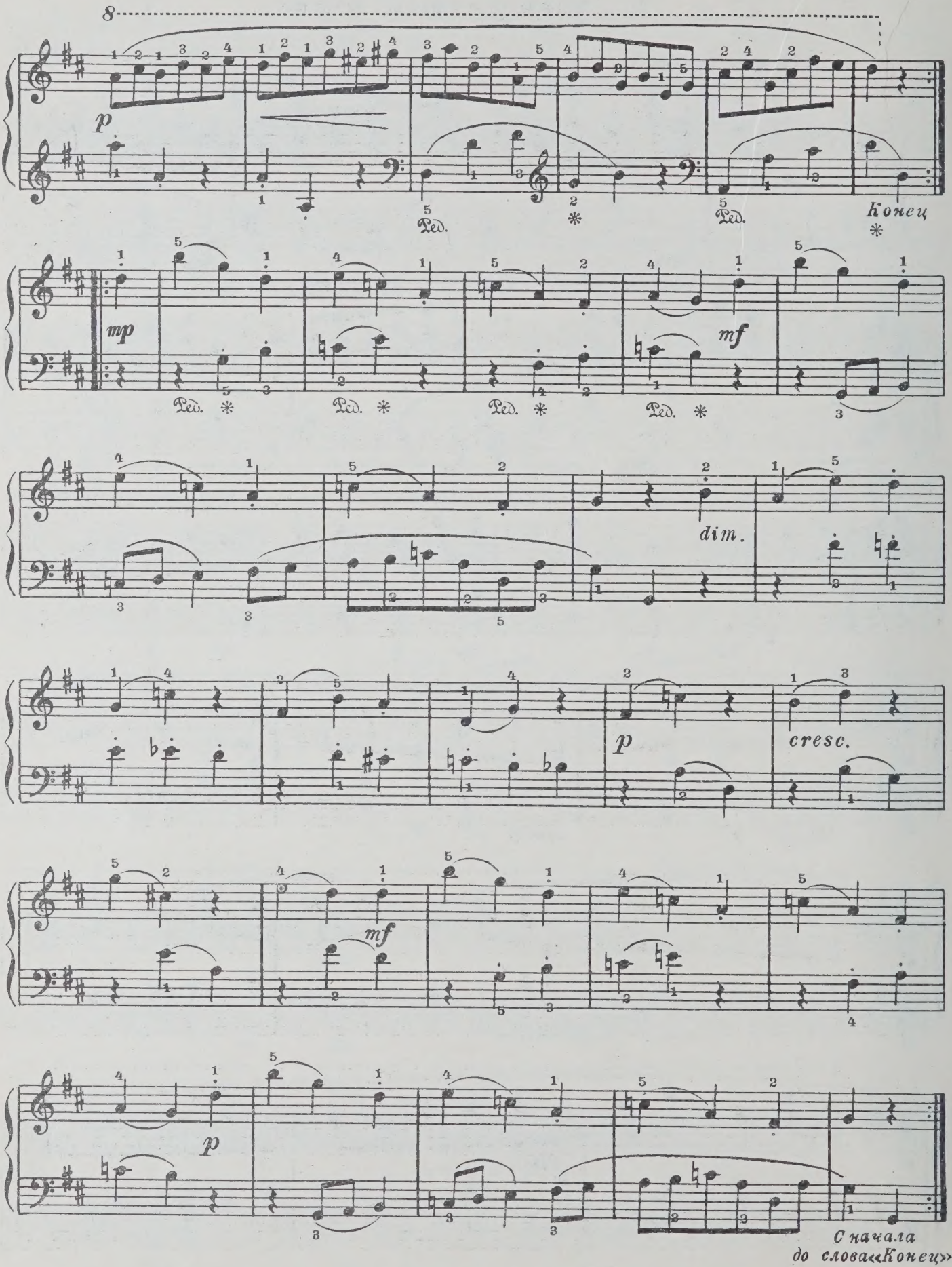
1) Педализация сохранена авторская.


sf
sf
pp
una corda
p
f
p
f
dim.
1.
2.
ff
pp
ff
8
8

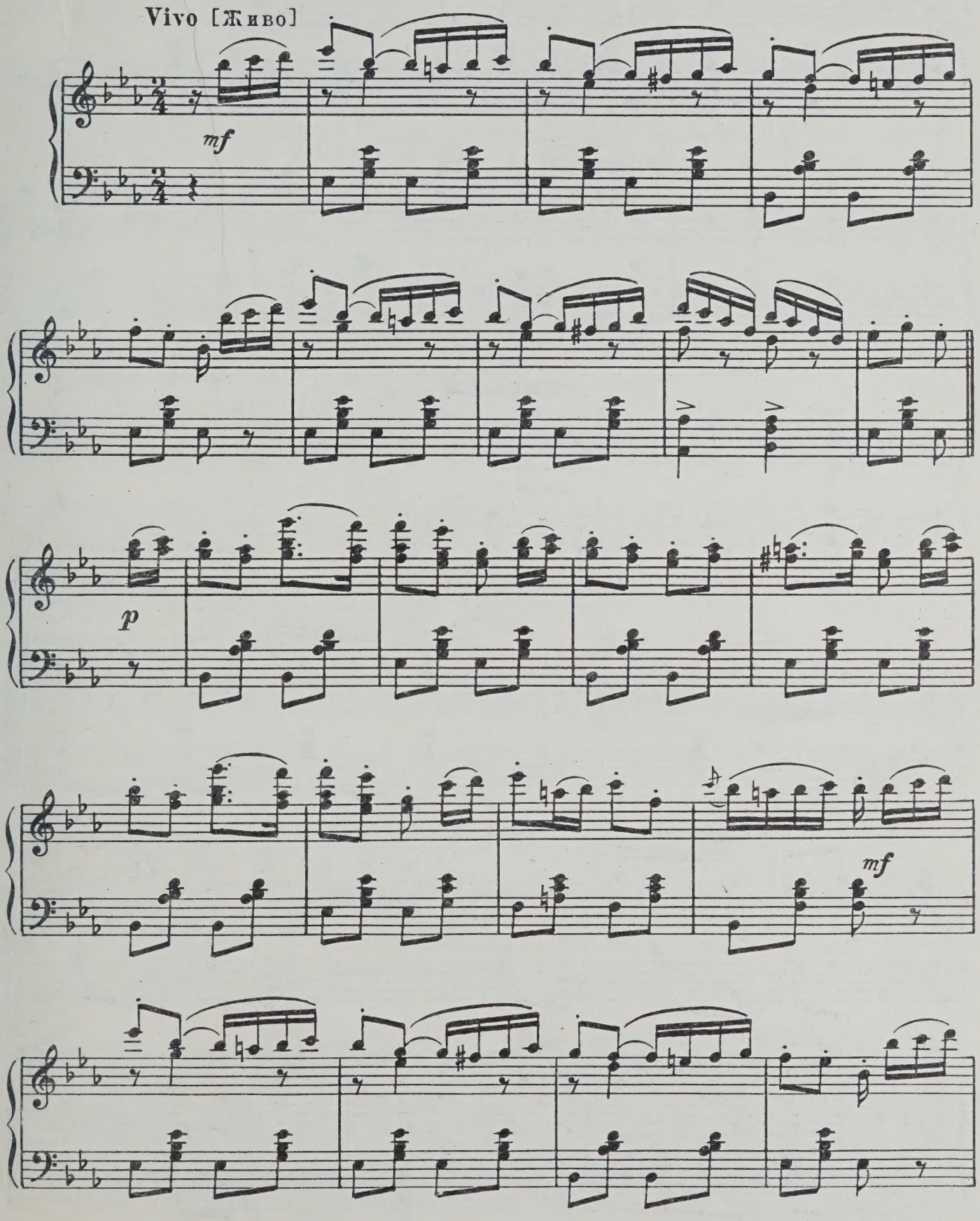

8
p
f
Ped.
ritard.
Tempo I

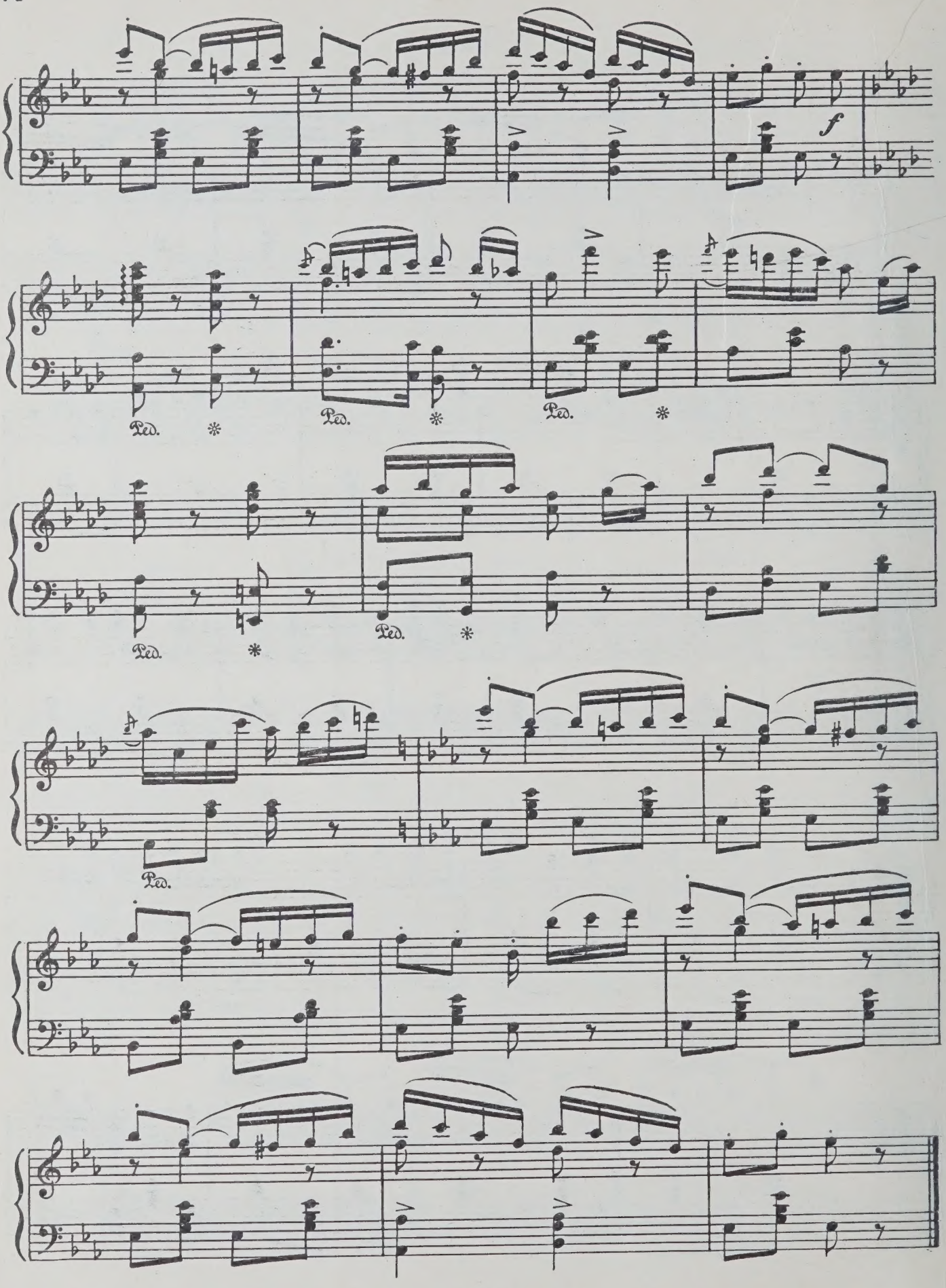
4. Табакерочный вальс




8
p
Ped.
Ped.
Конец
mp
Ped.
Ped.
Ped.
mf
Ped.
dim.
p
cresc.
mf
p
С начала
до слова «Конец».

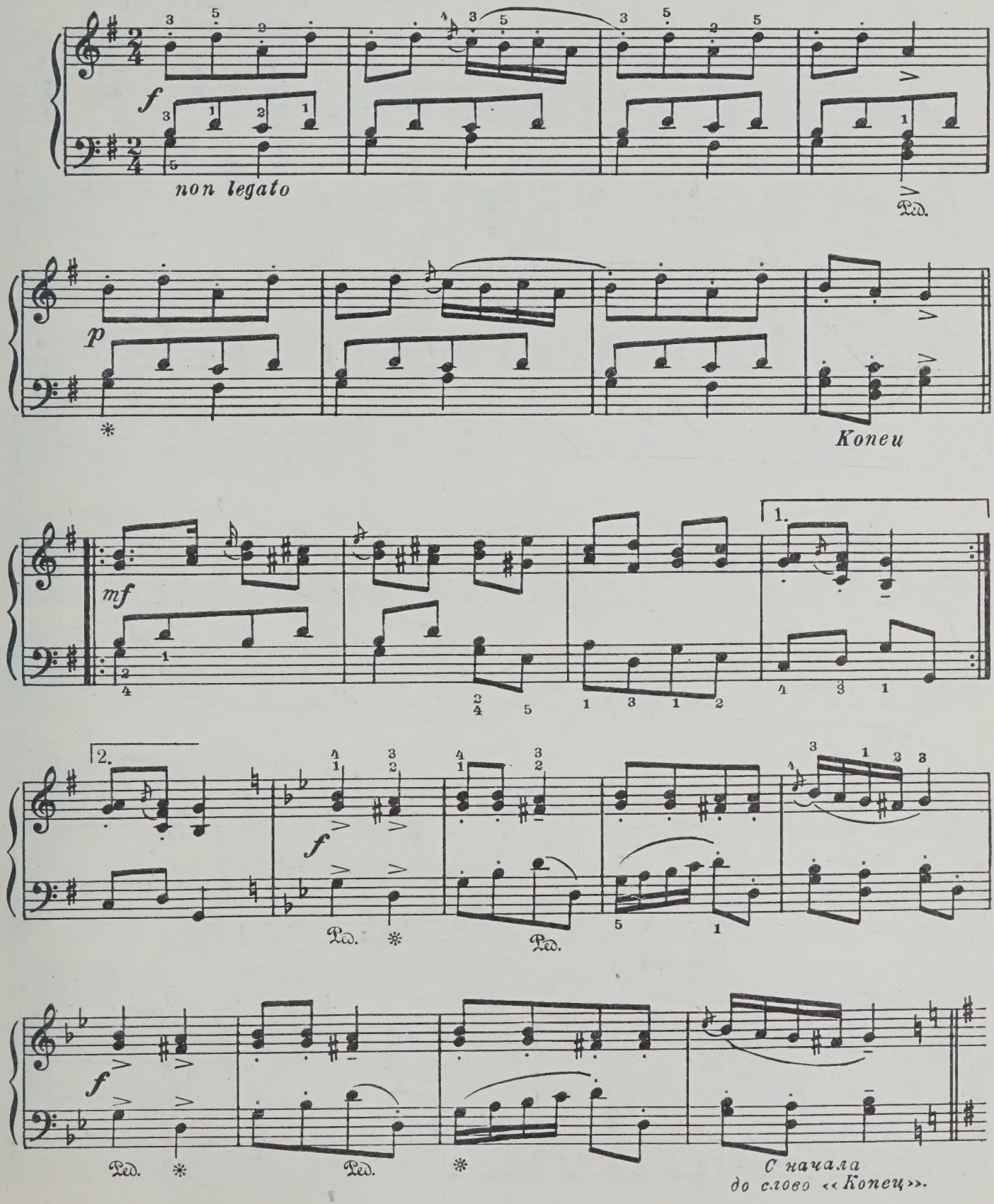
5. Танец




f
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.

6. Казачок

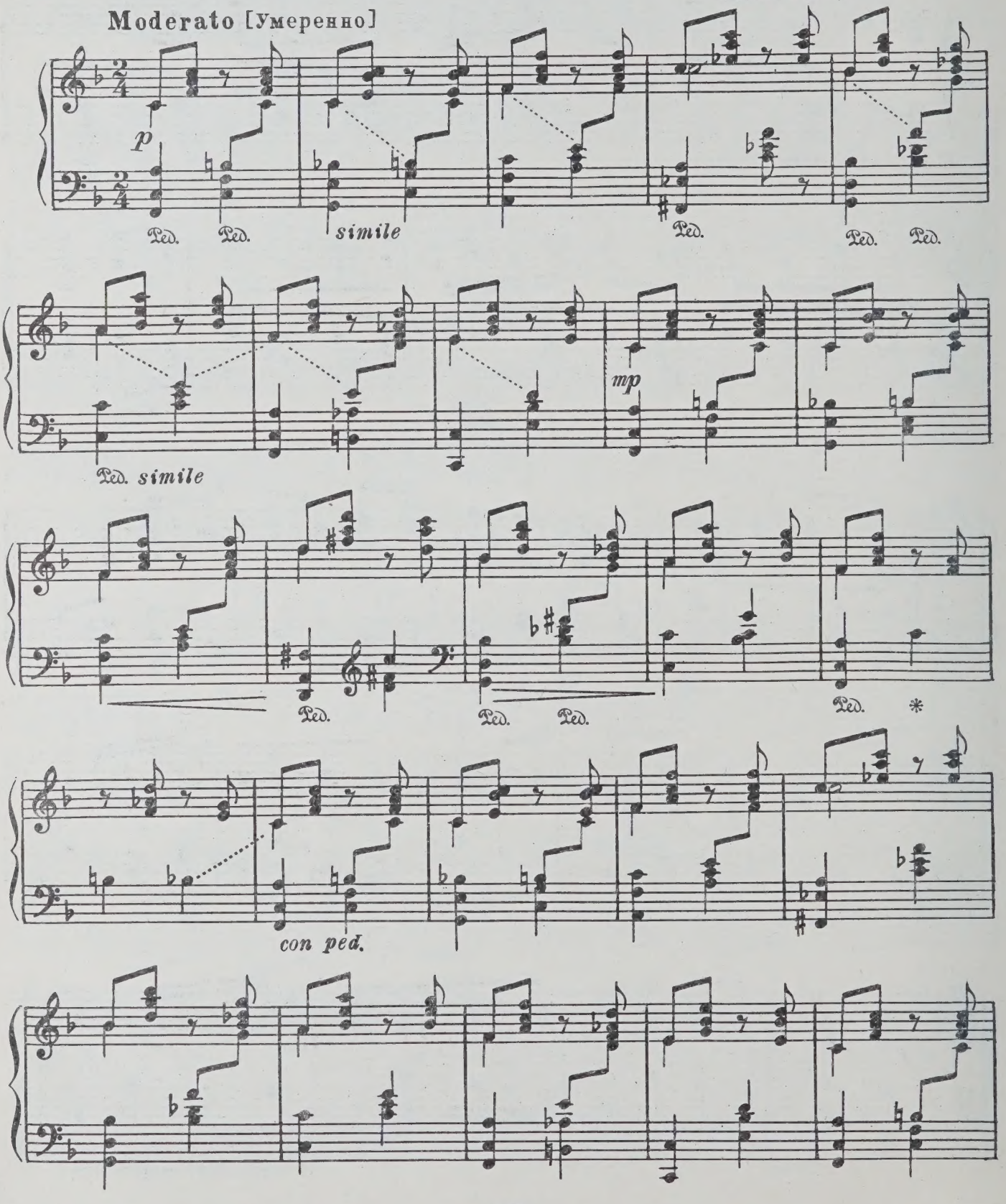
Allegretto [Довольно скоро]

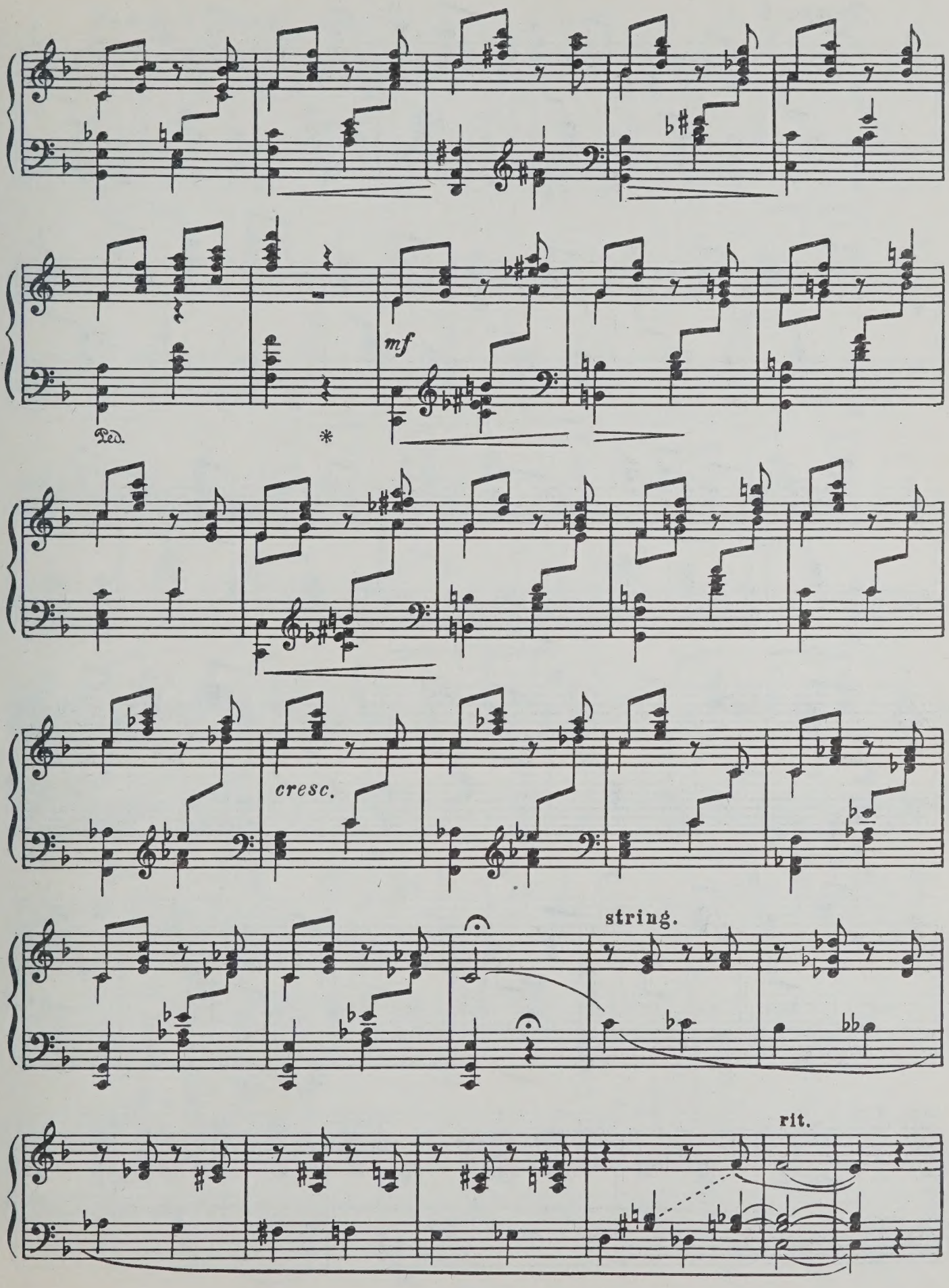


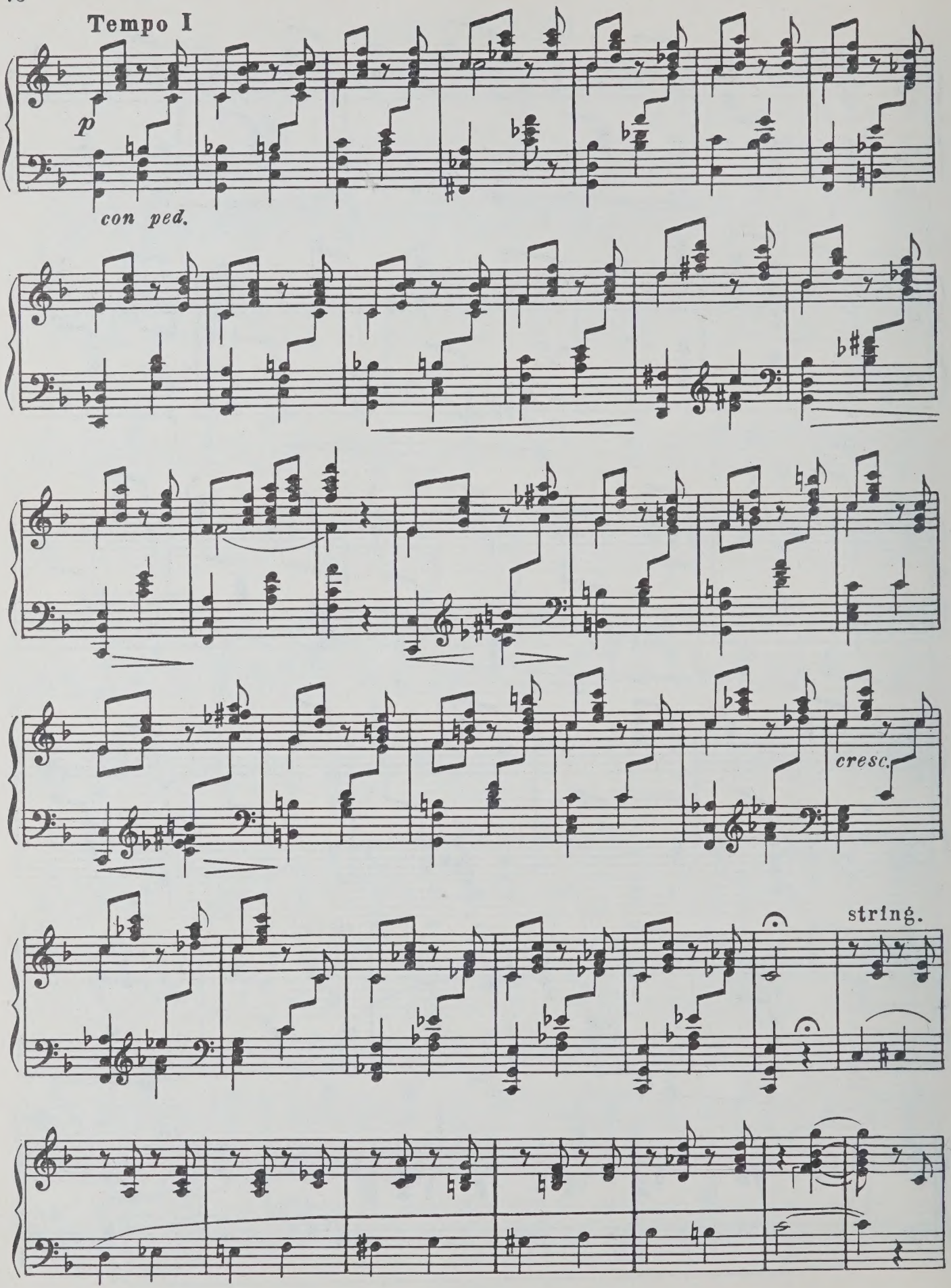
ТРИ ПЬЕСЫ

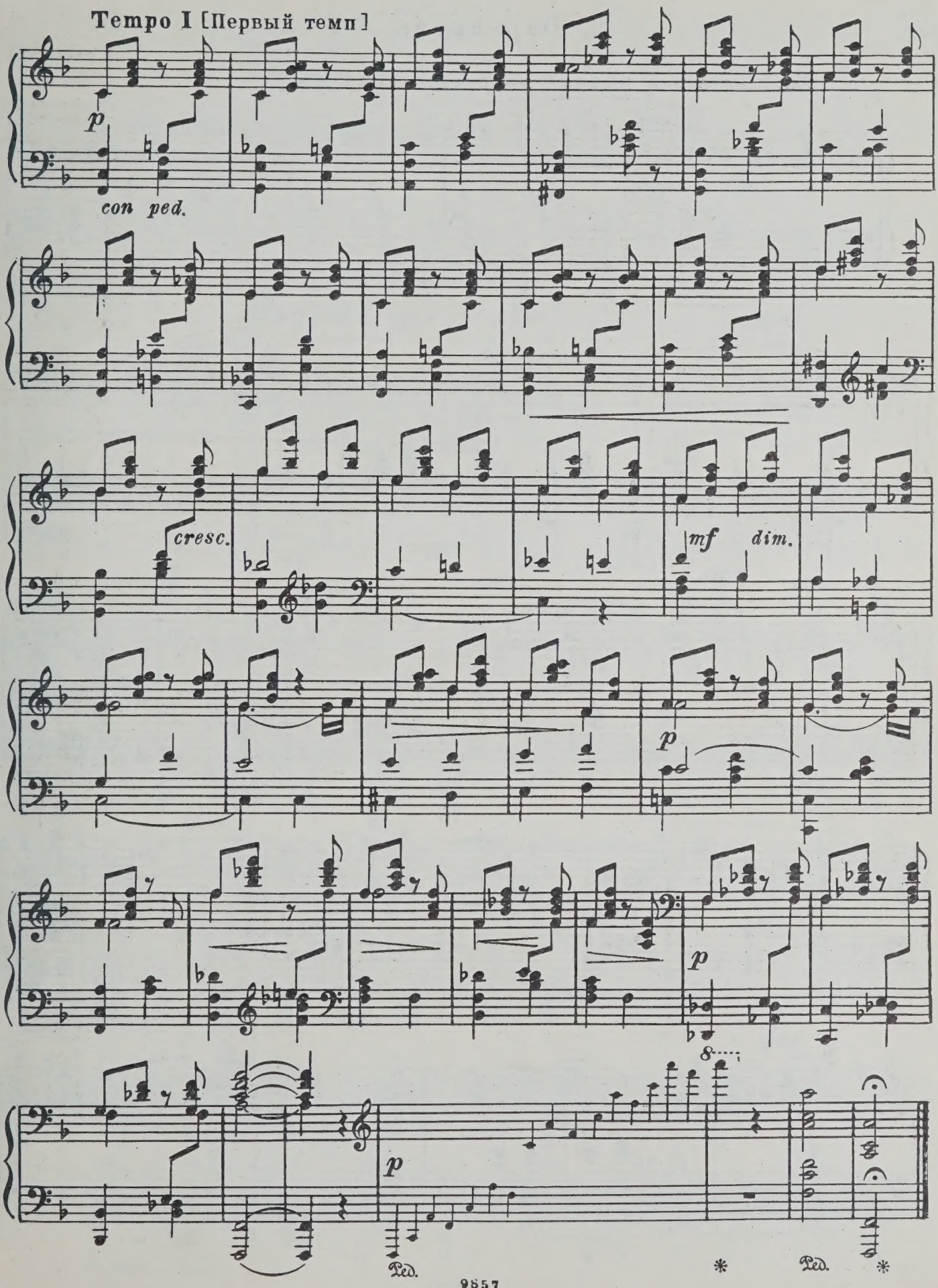
1. Мелодия

А. РУБИНШТЕЙН. Соч.3 №1
(1829-1894)




mf
Ped.
*
cresc.
string.
rit.

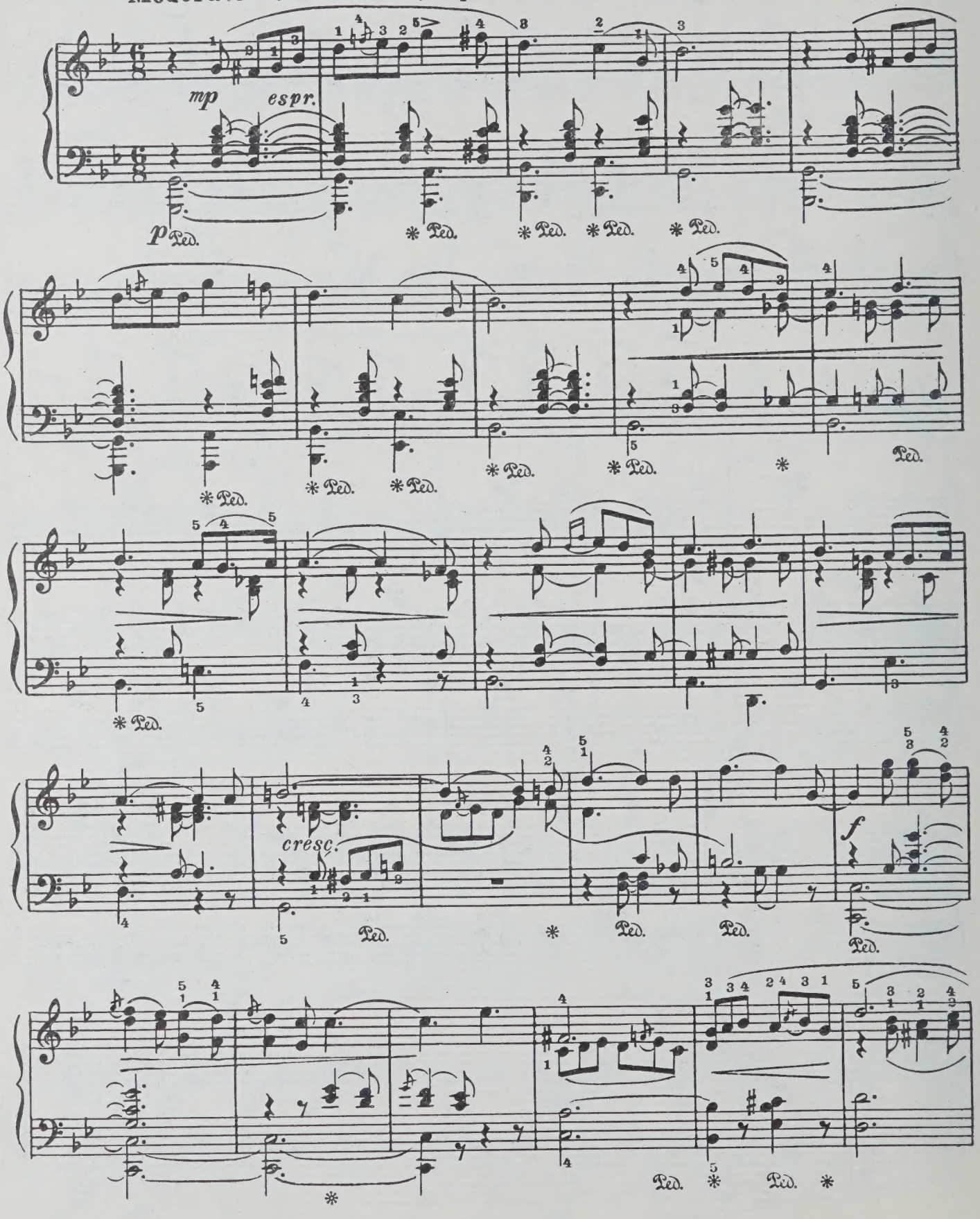

Tempo I
p
con ped.
cresc.
string.

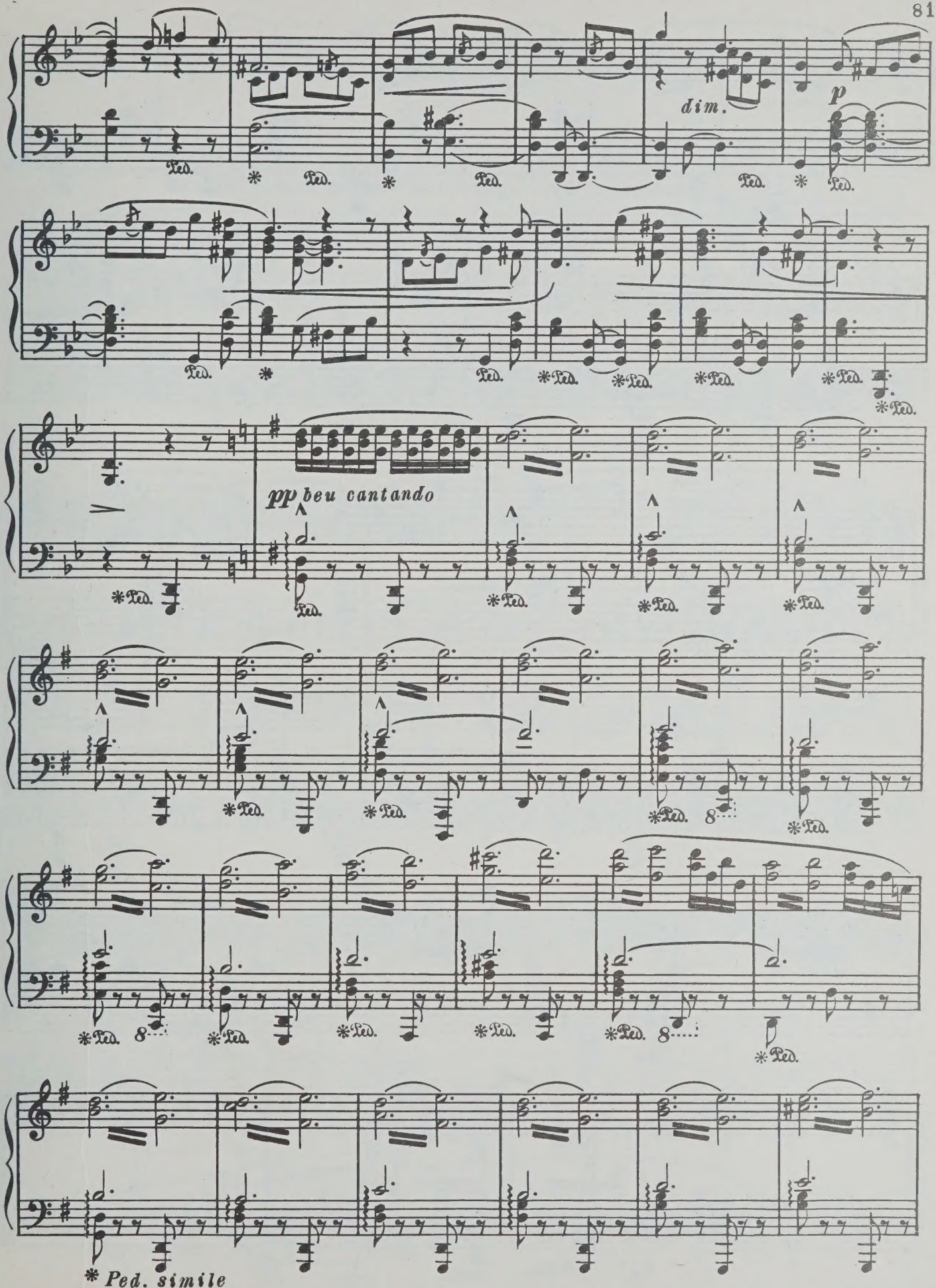

Tempo I [Первый темп]
p
con ped.
cresc.
mf
dim.
p
p
8
p
Ped.
*
Ped.
*

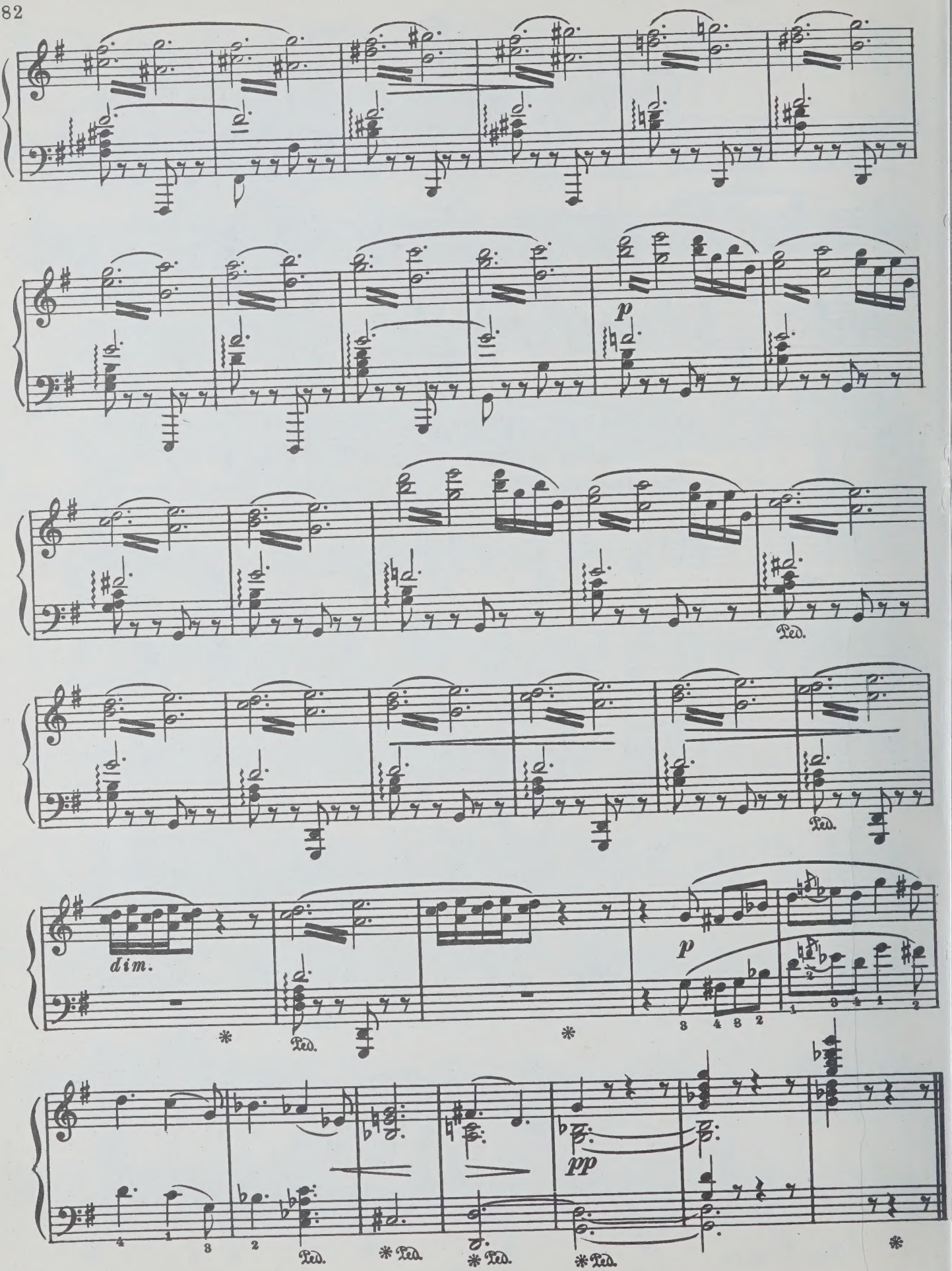
2. Баркарола № 3

Соч. 50

Moderato con moto [В умеренном движении]



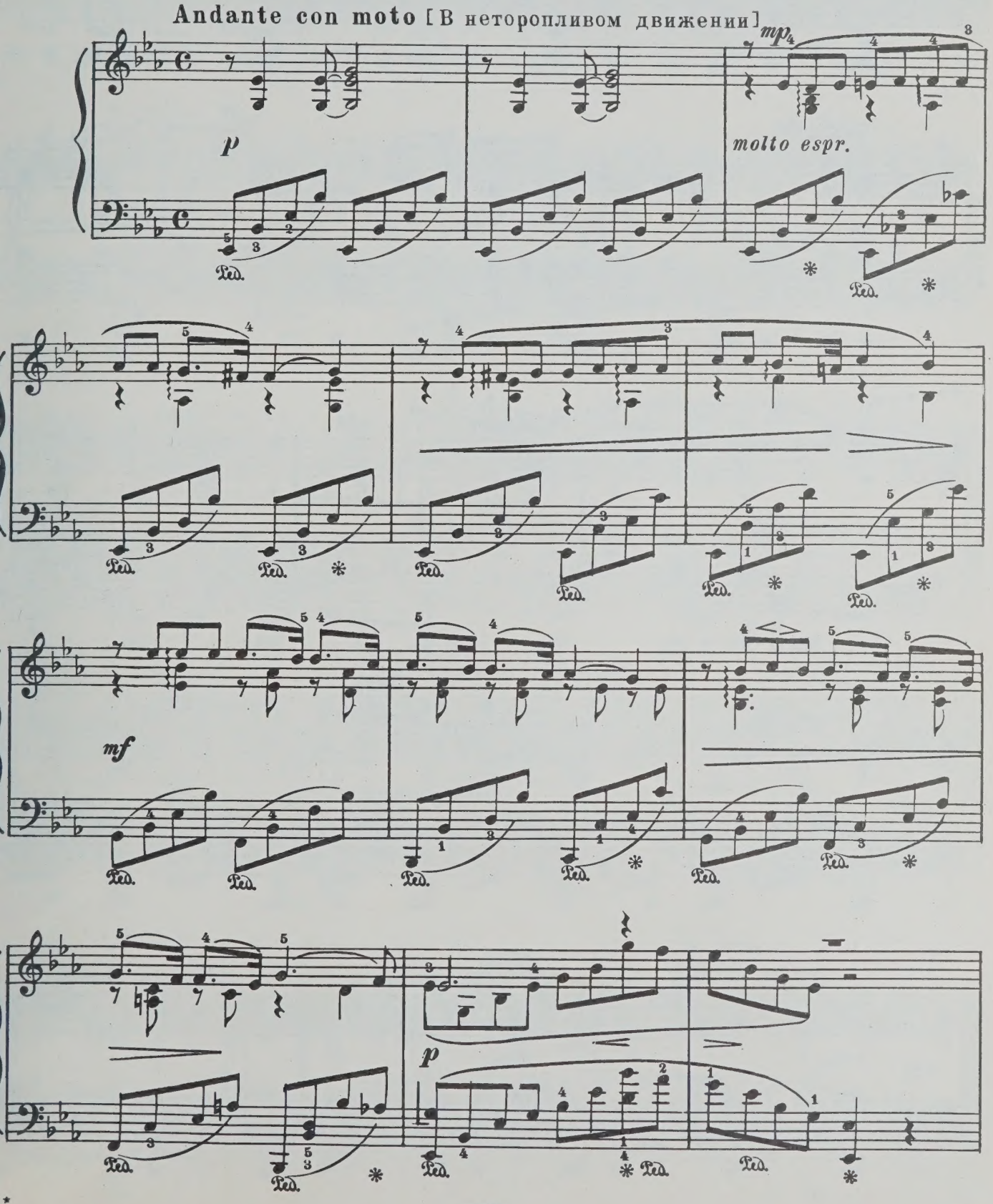

dim.
p
pp beu cantando
Ped.
* Ped. simile

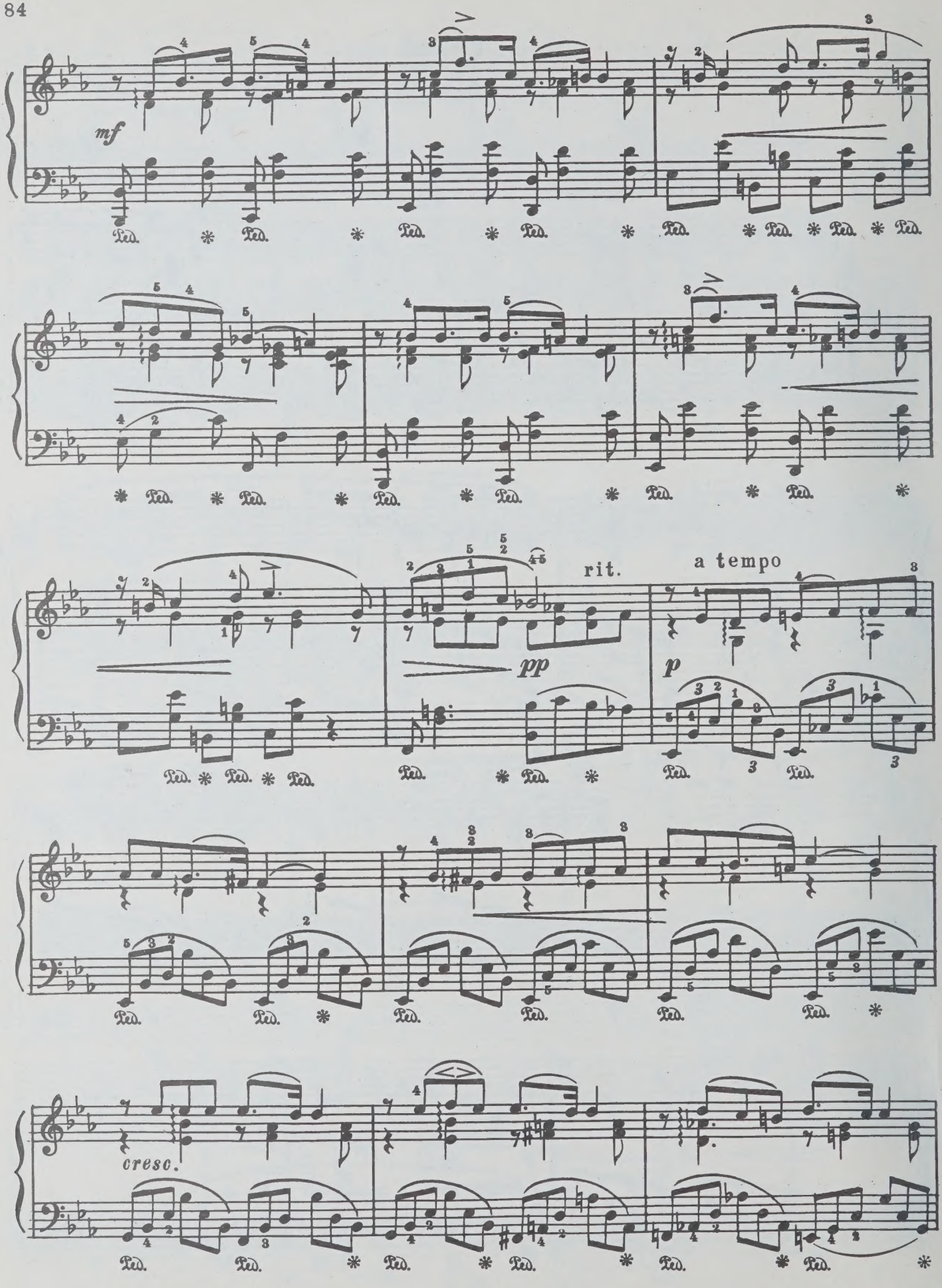

p
Ped.
Ped.
dim.
p
Ped.
pp
Ped.
Ped.
Ped.

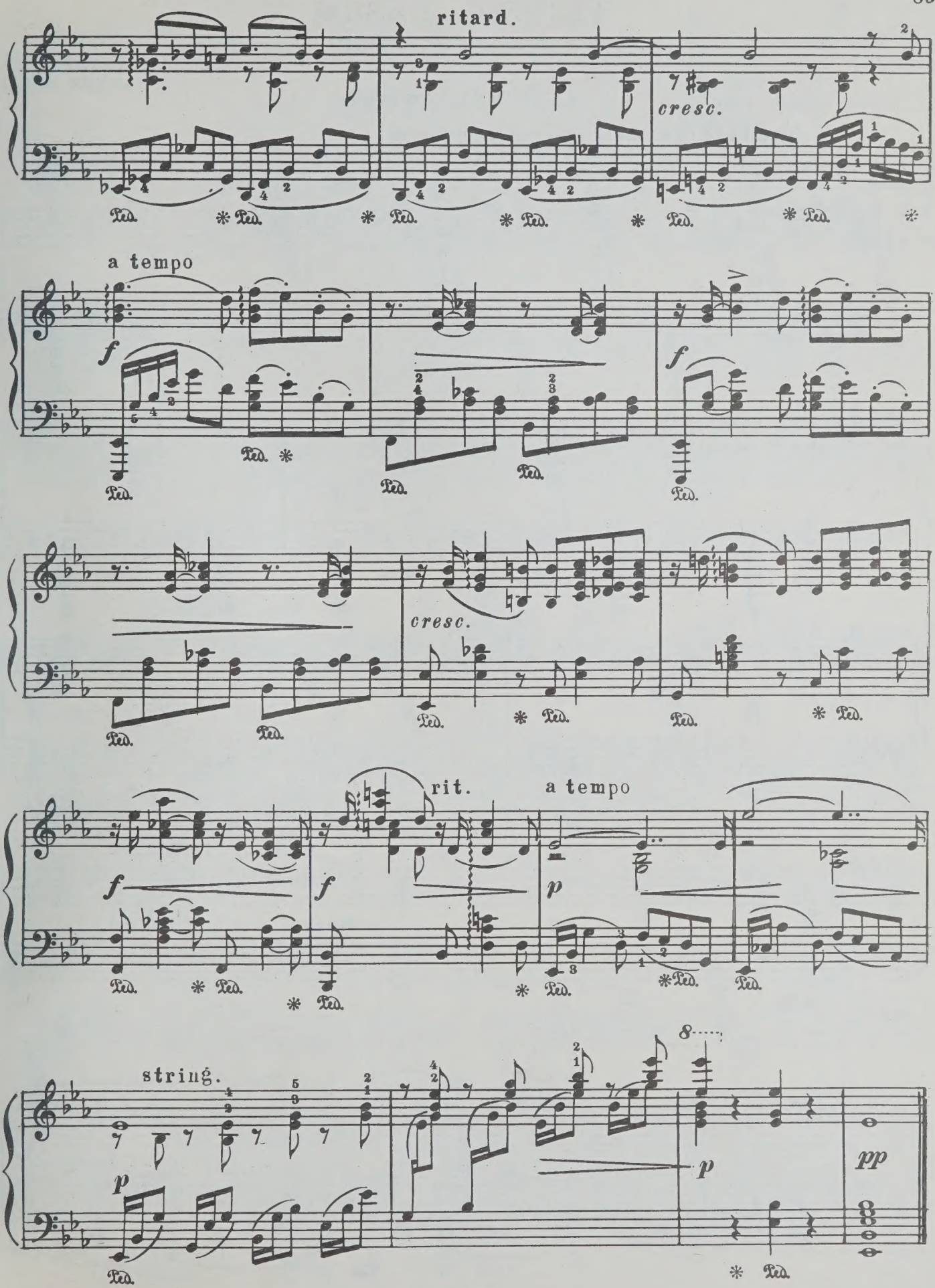
3. Романс

„Ночь“

Соч. 44 №1




mf
Ped.
rit.
a tempo
pp
p
cresc.


ritard.
cresc.
a tempo
f
Ped.
cresc.
rit.
a tempo
p
string.
8
pp

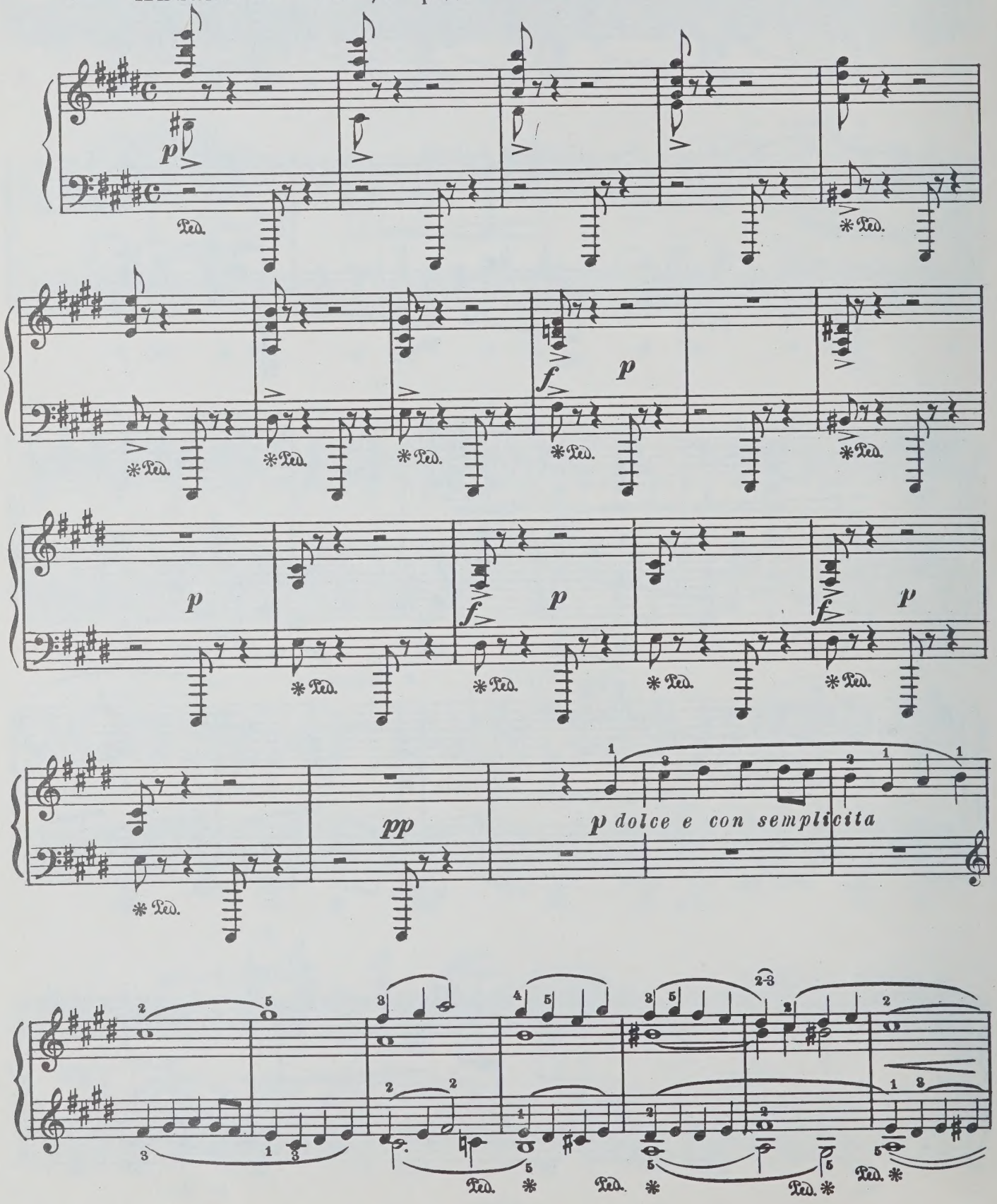
ЧЕТЫРЕ ПЬЕСЫ

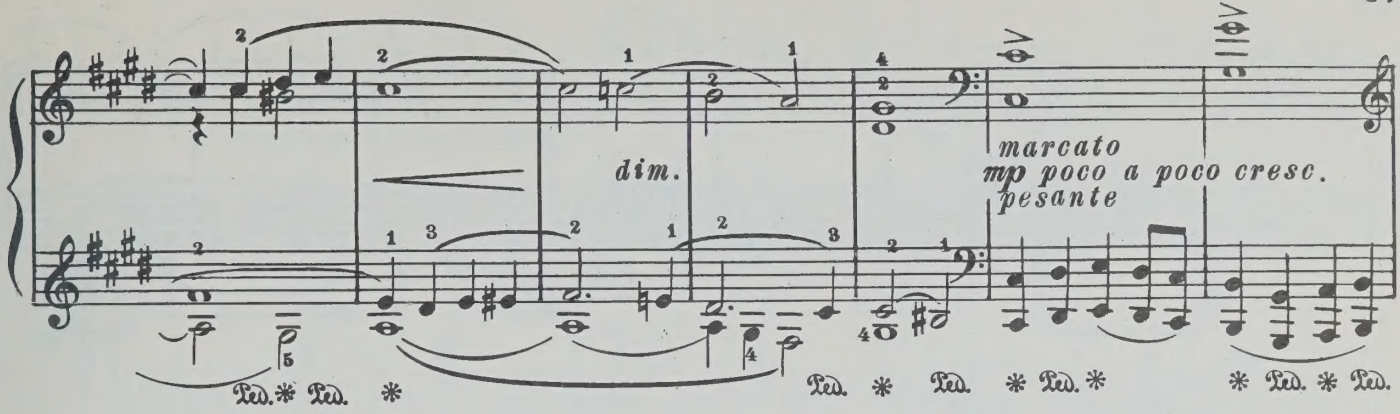
из „Маленькой сюиты“

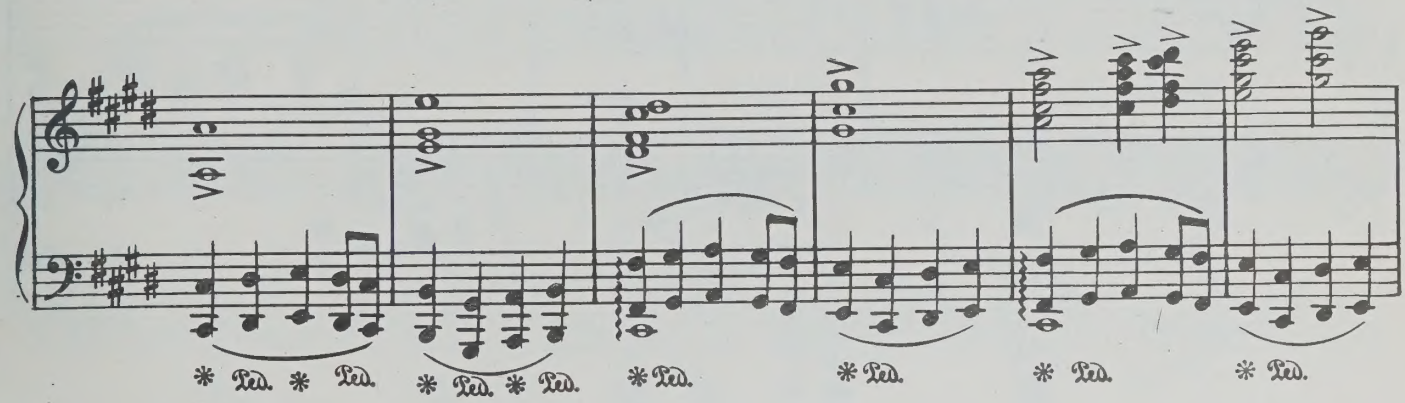
А. БОРОДИН
(1833–1887)

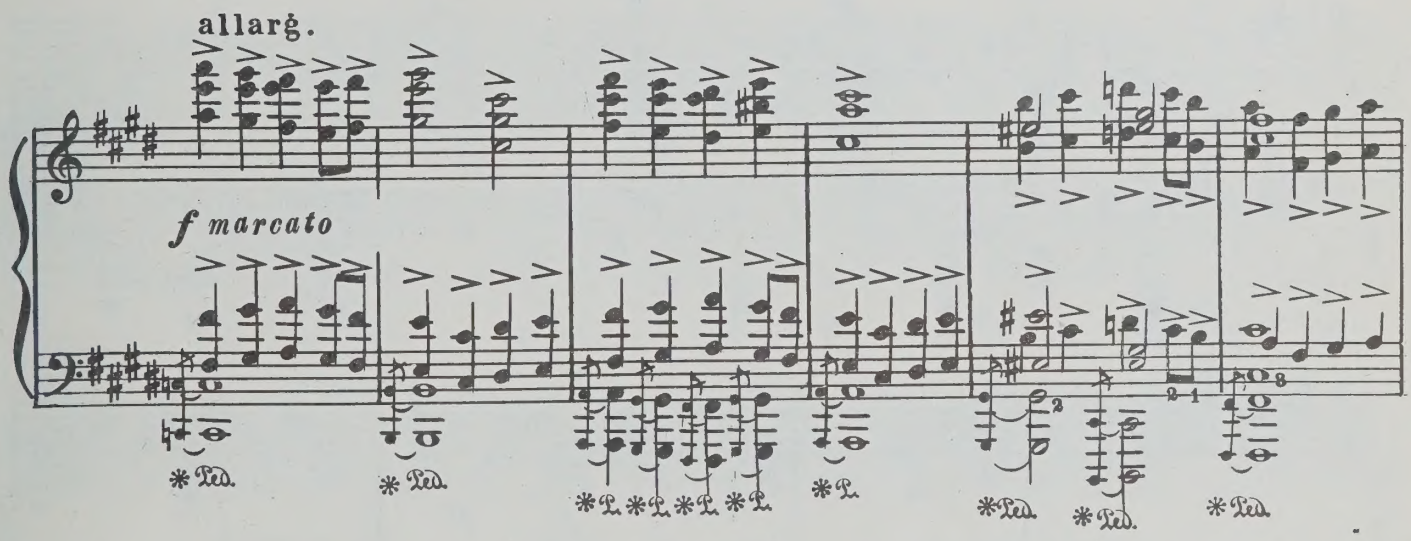
1. В монастыре

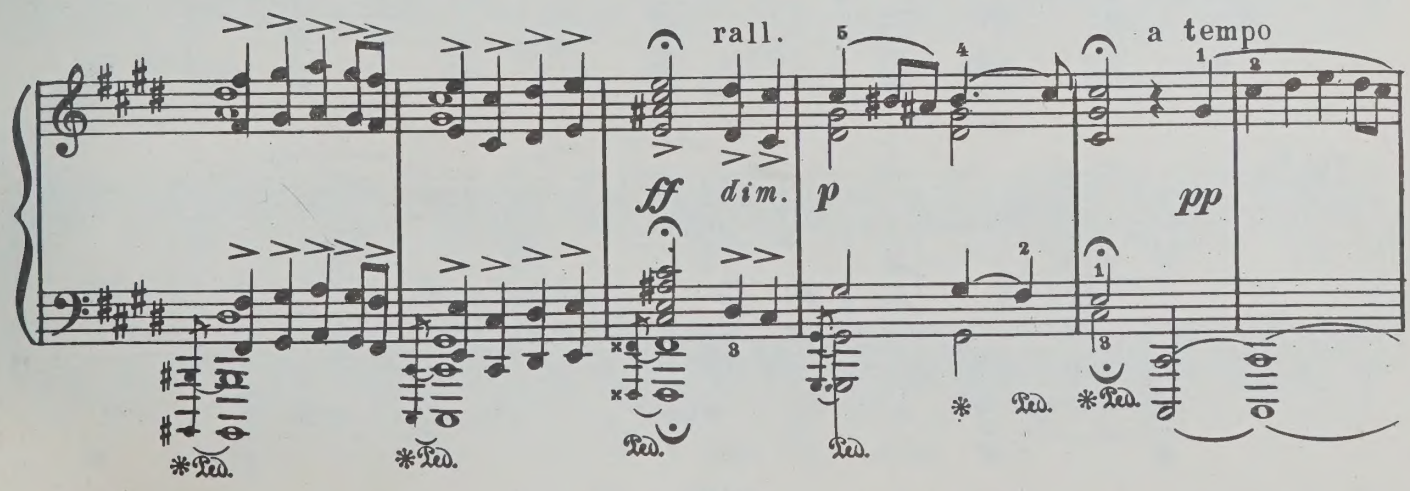
Andante [Не спеша, сосредоточенно]

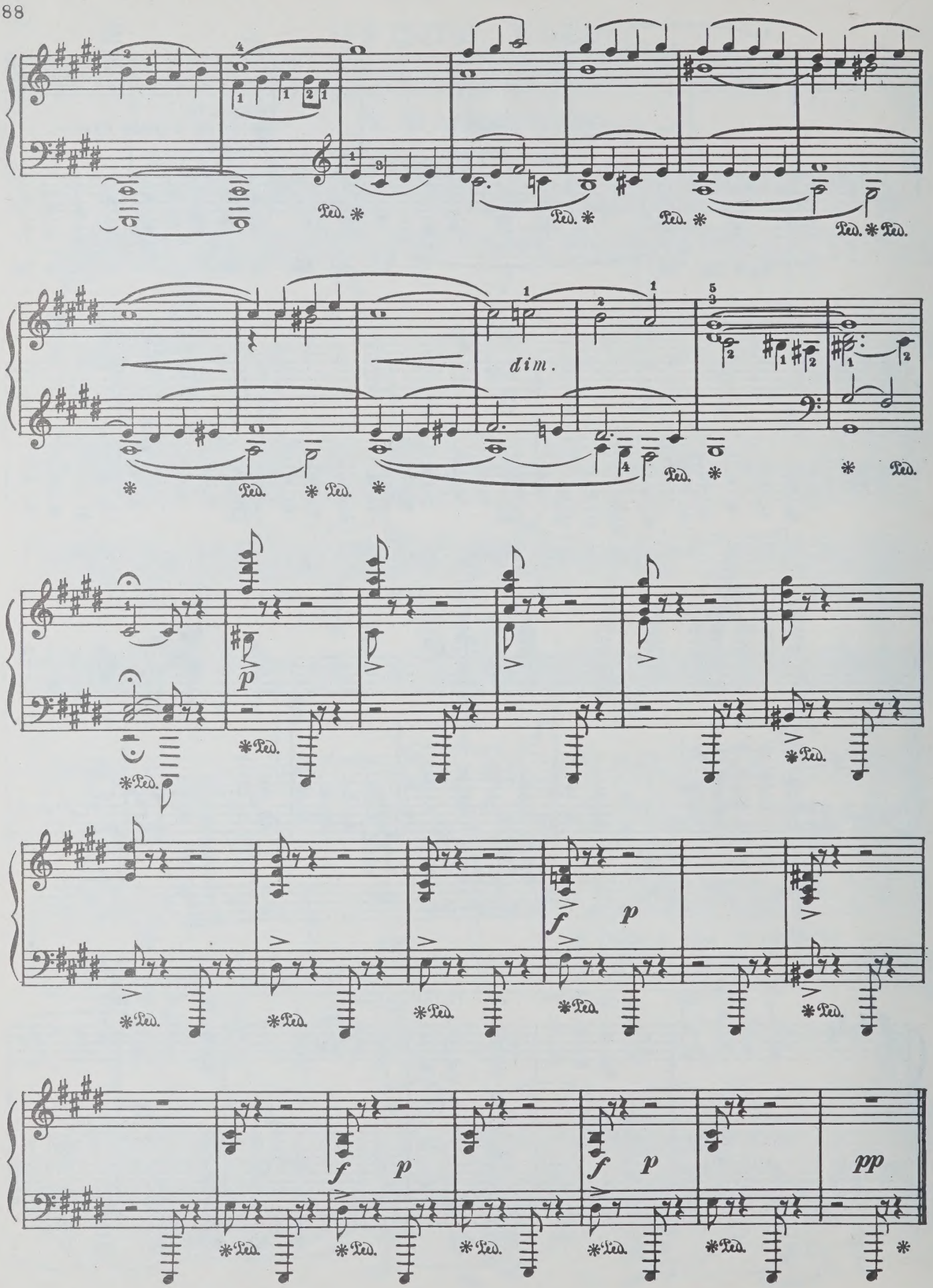



dim.
marcato
mp poco a poco cresc.
pesante

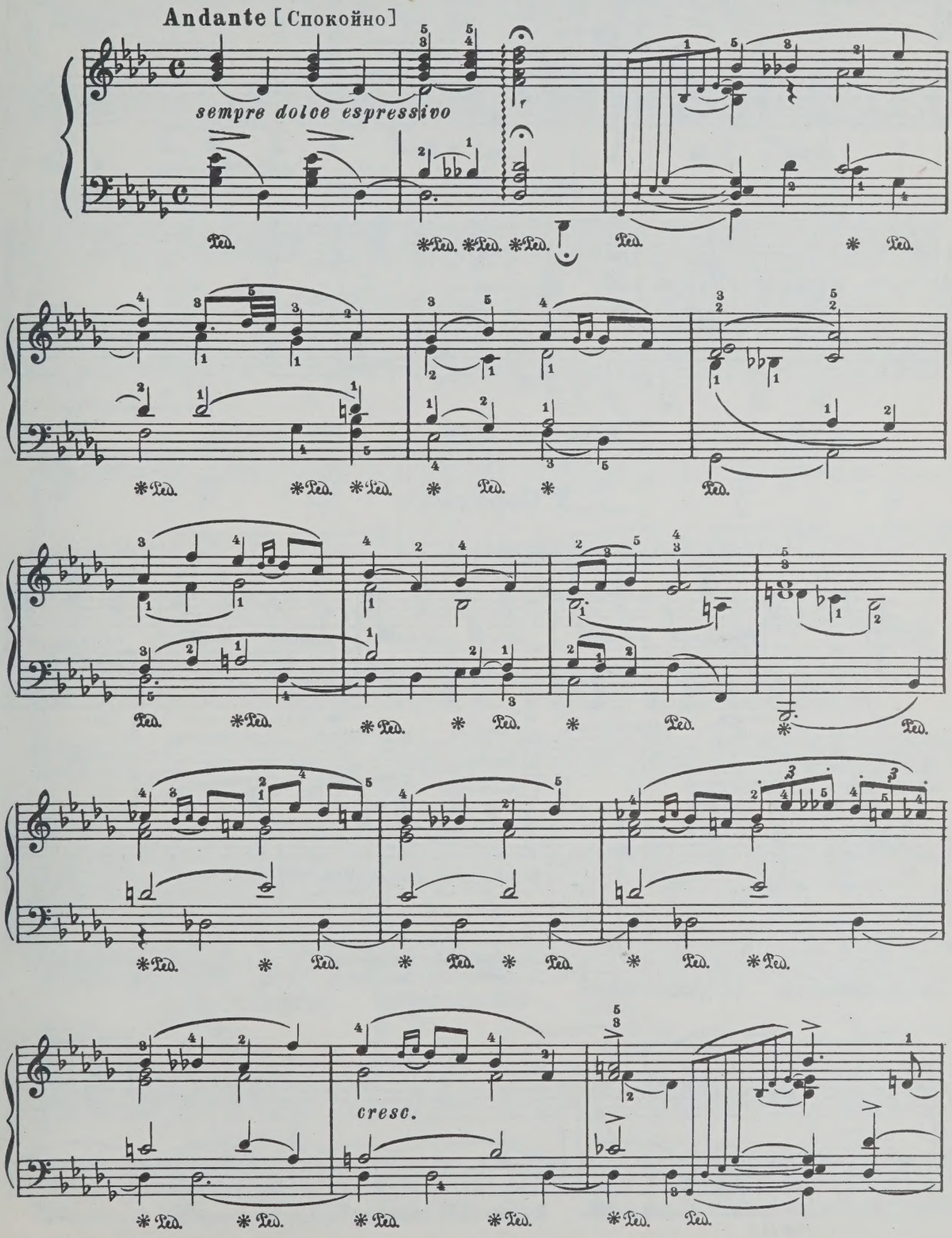


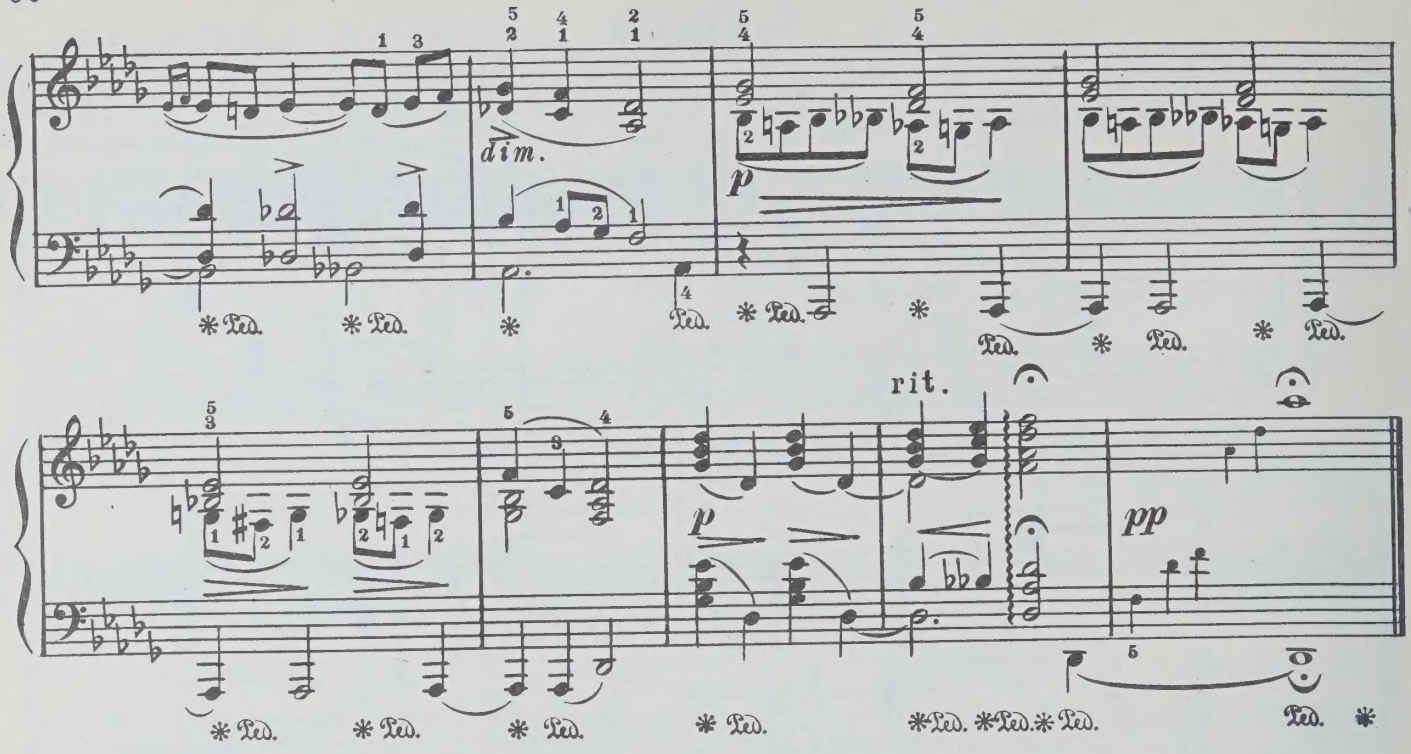

allarg.
f marcato


rall.
a tempo
ff
dim.
p
pp

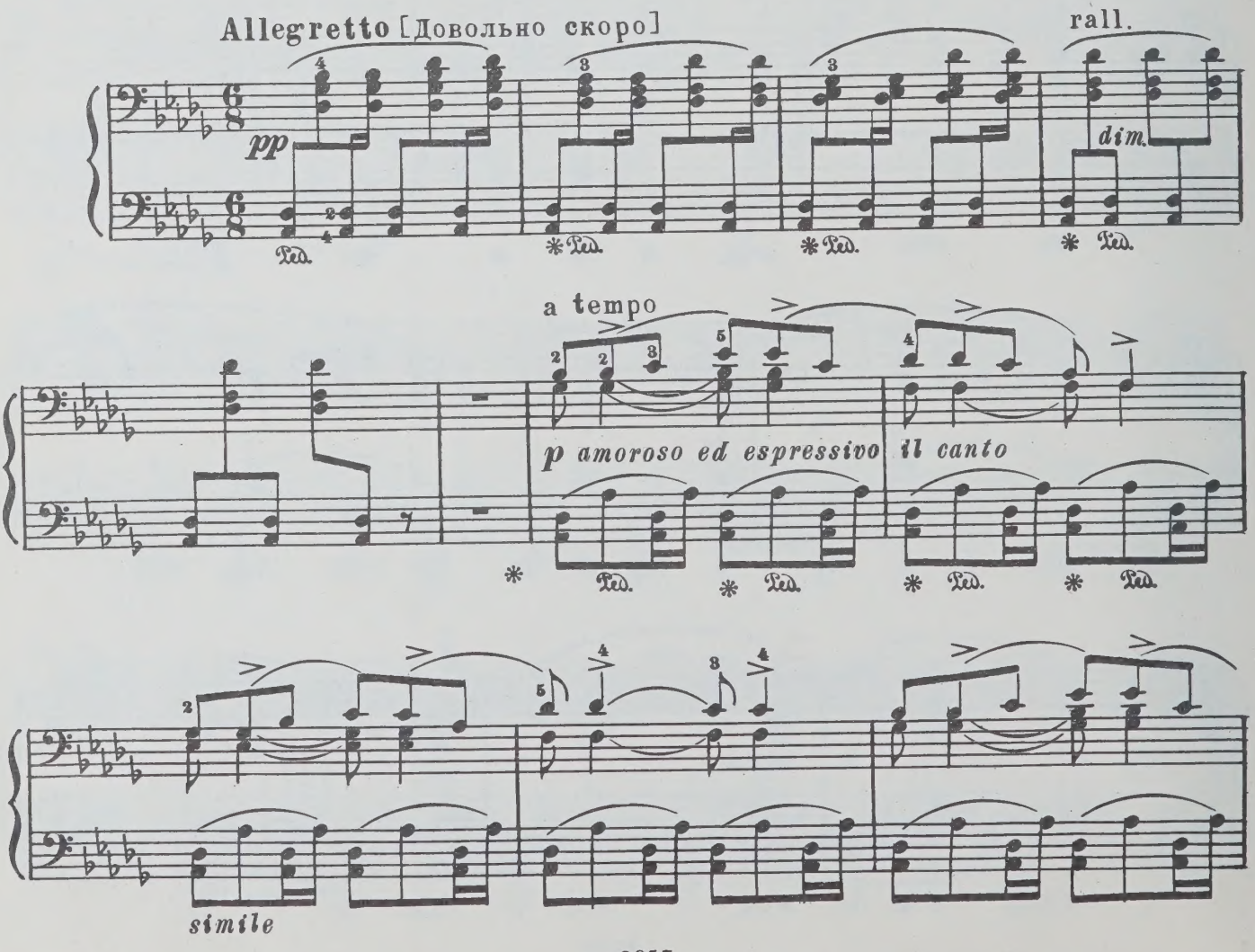

dim.
p
f
p
f
p
f
p
pp

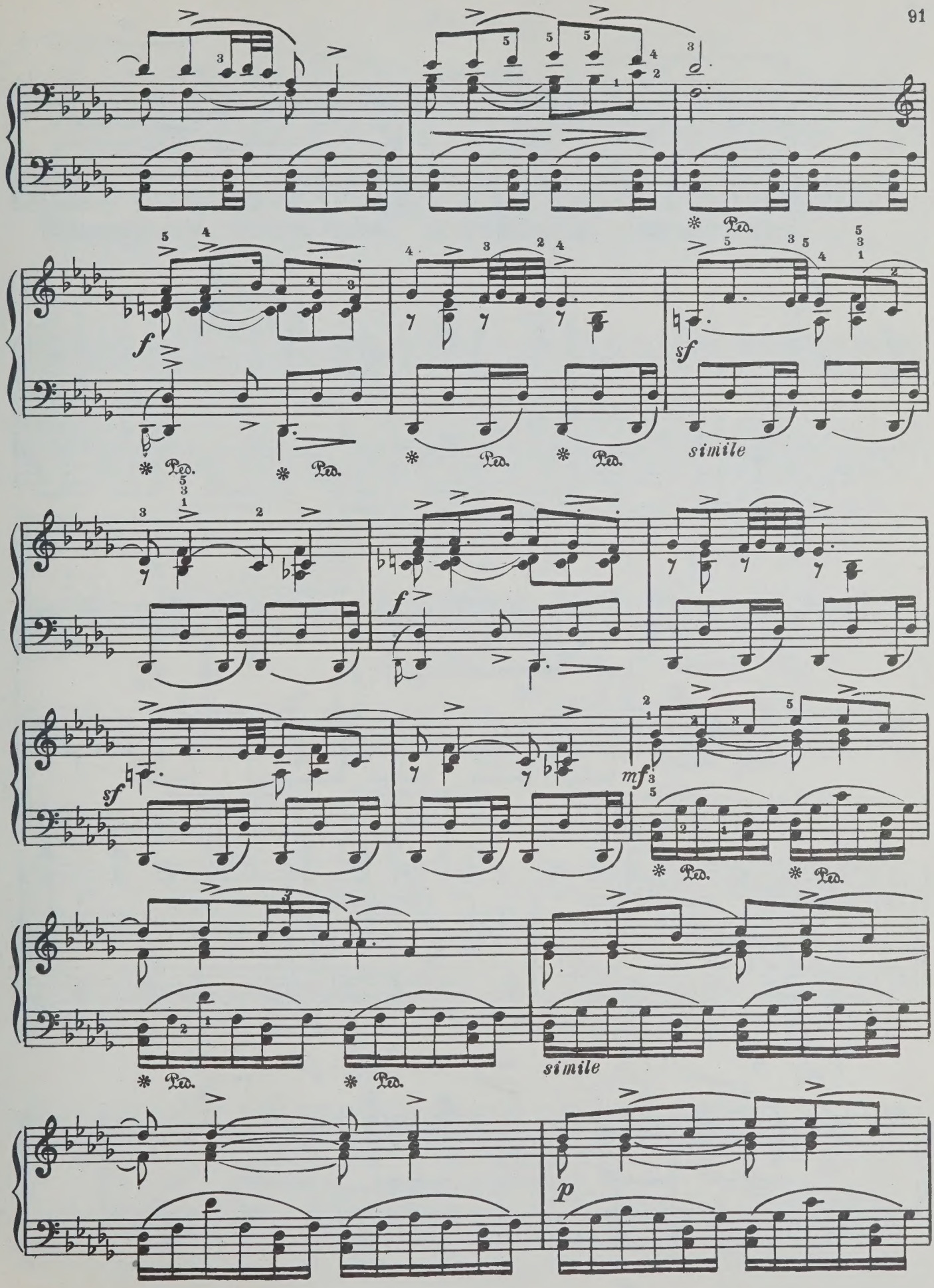
2. Грезы

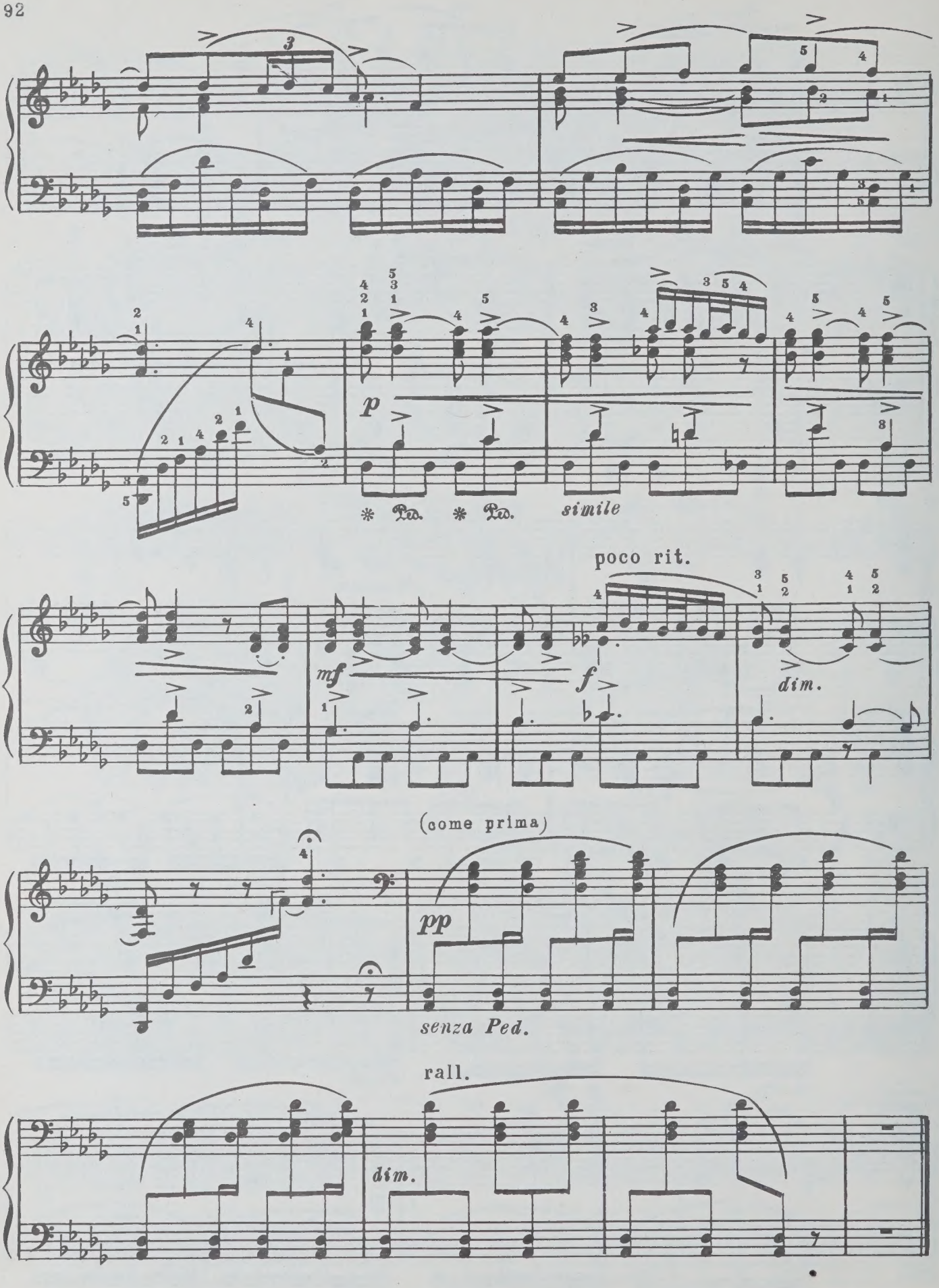



dim.
p
rit.
pp

3. Серенада

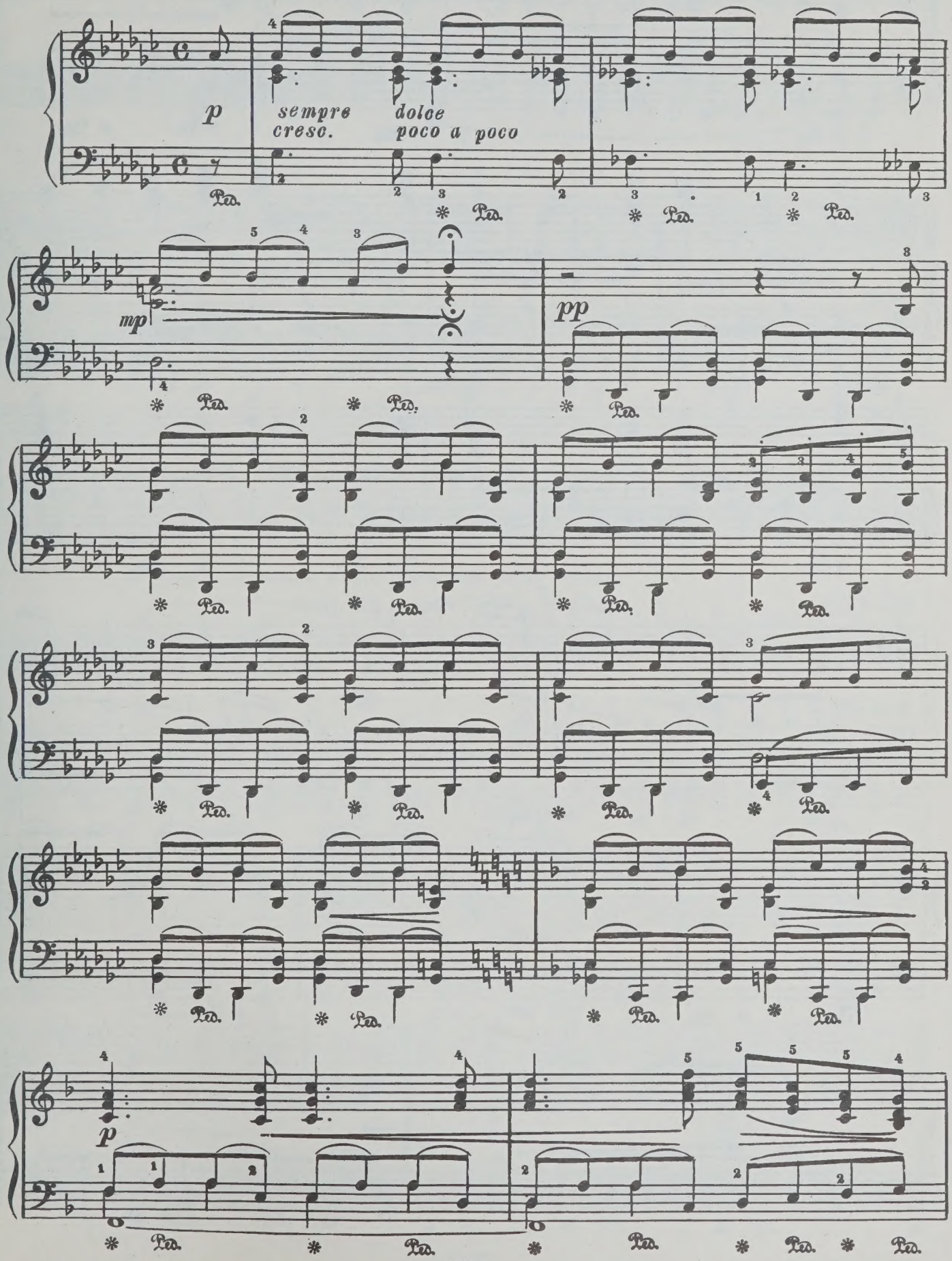

Allegretto [Довольно скоро]
pp
rall.
dim.
a tempo
p amoroso ed espressivo
il canto
simile

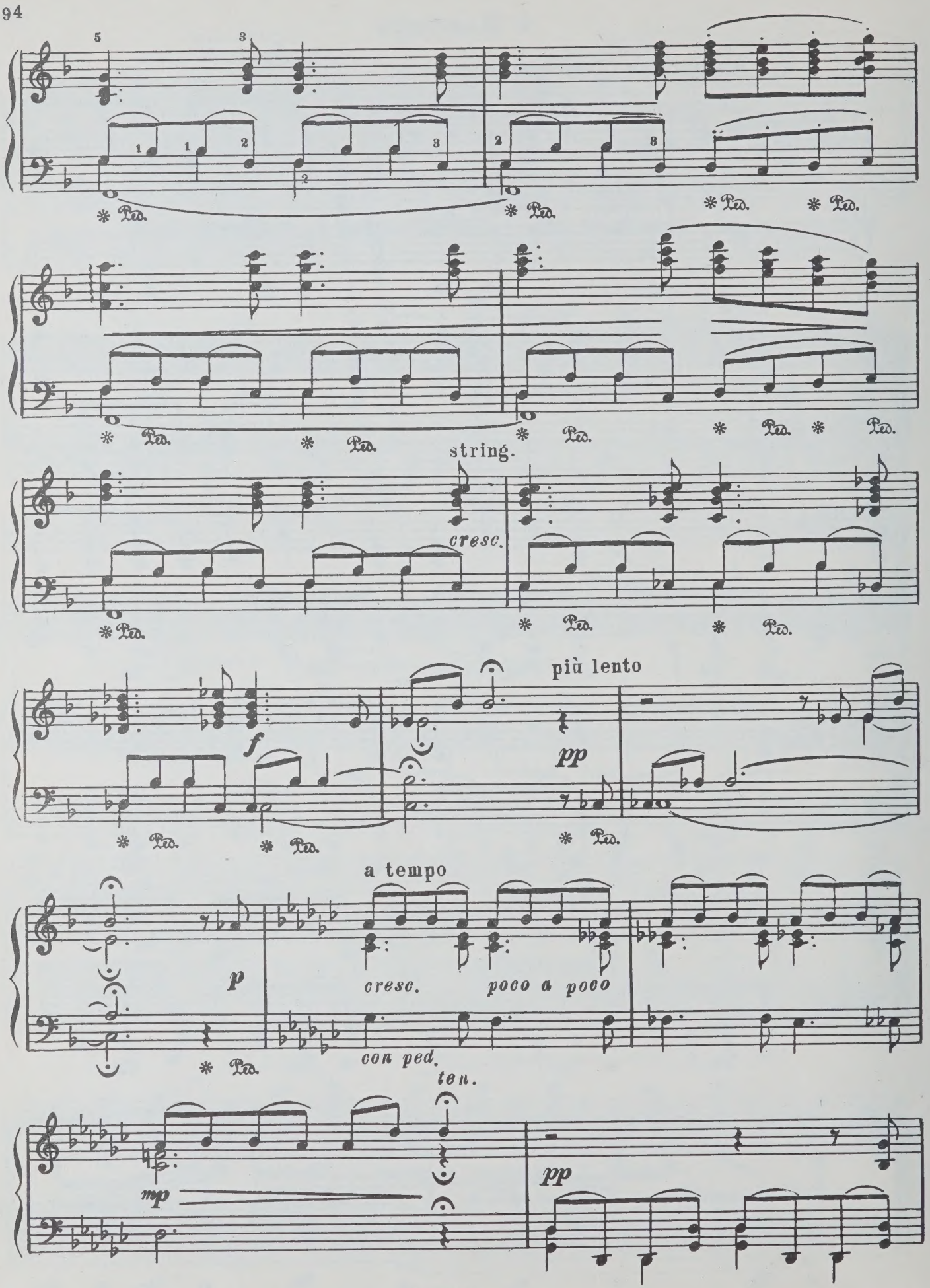

f
Ped.
sf
simile
f
sf
mf
simile
p

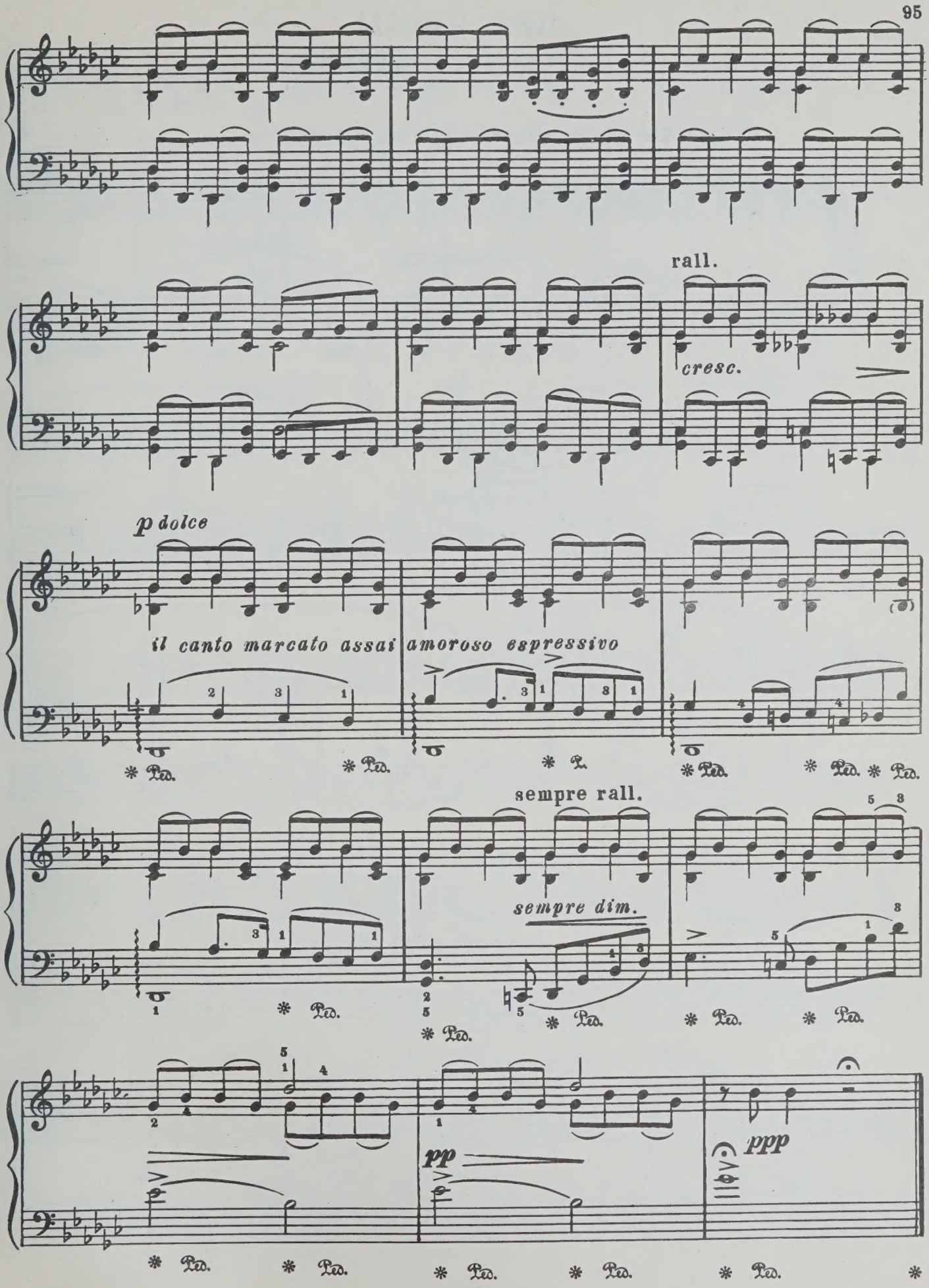

3
p
* Ped. * Ped.
simile
poco rit.
mf
f
dim.
(come prima)
pp
senza Ped.
rall.
dim.

4. Ноктюрн

Andantino [Довольно подвижно]



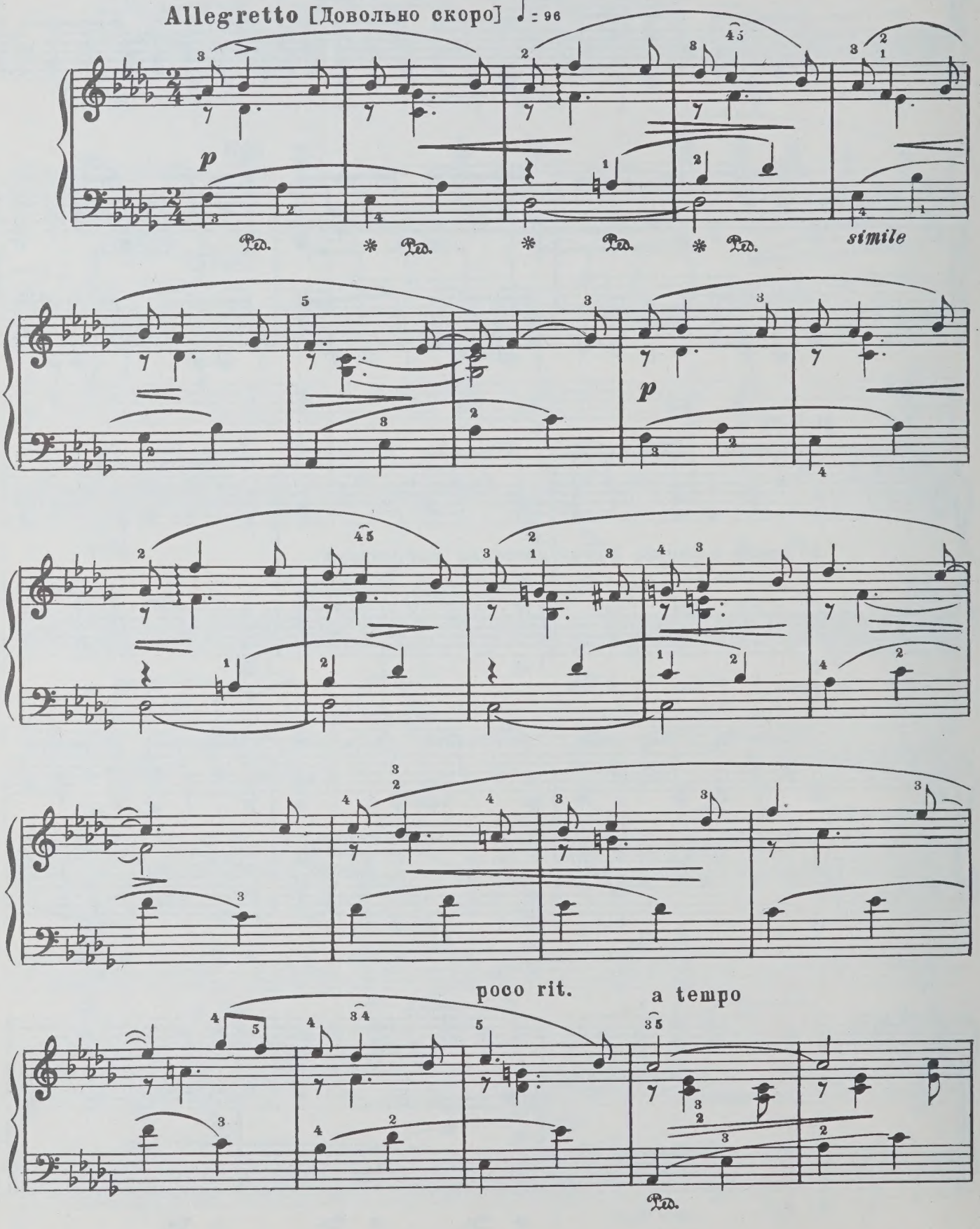

string.
cresc.
più lento
a tempo
cresc. poco a poco
con ped.
ten.

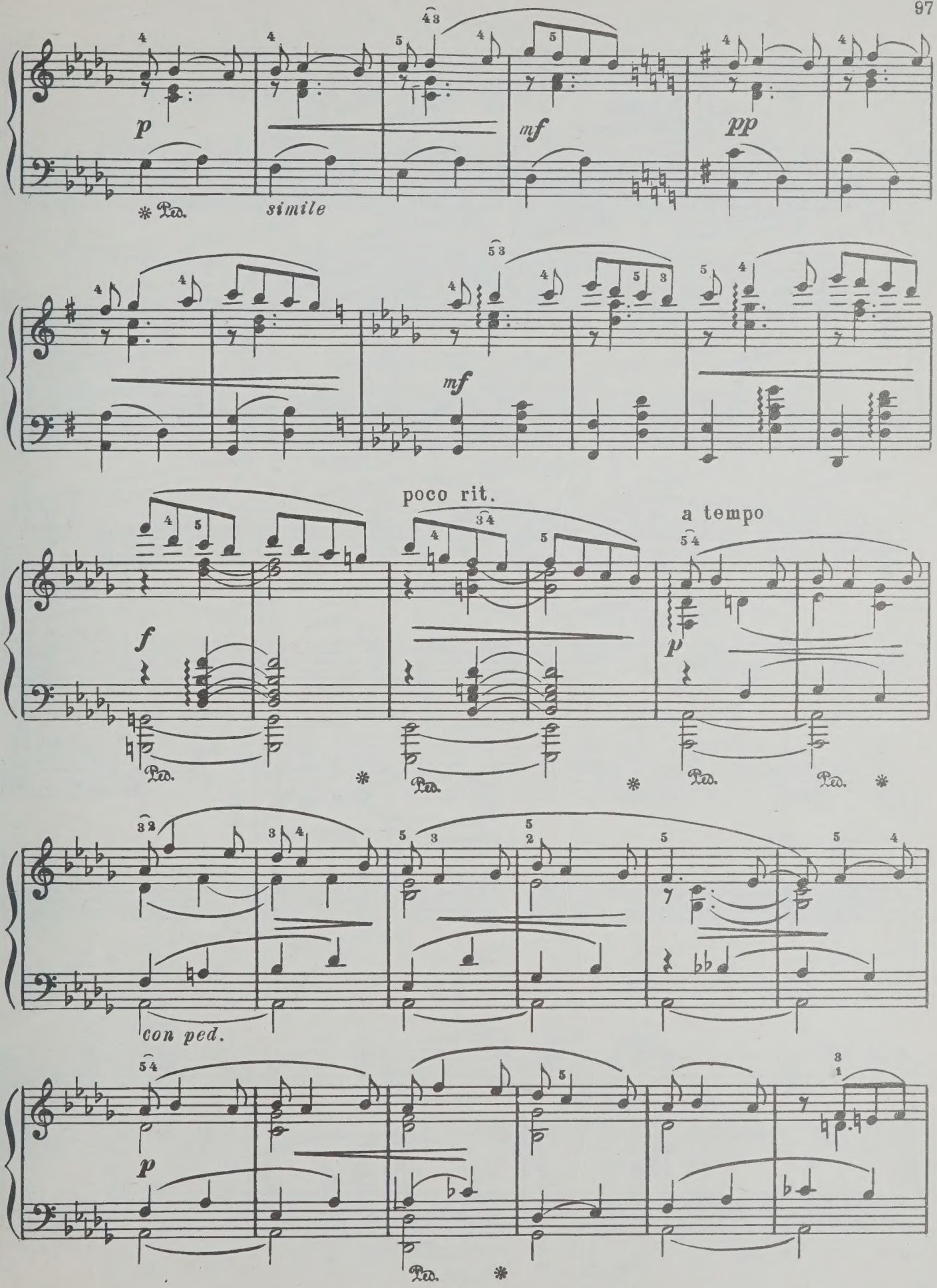

rall.
cresc.
p dolce
il canto marcato assai
amoroso espressivo
sempre rall.
sempre dim.
pp
ppp
Ped.

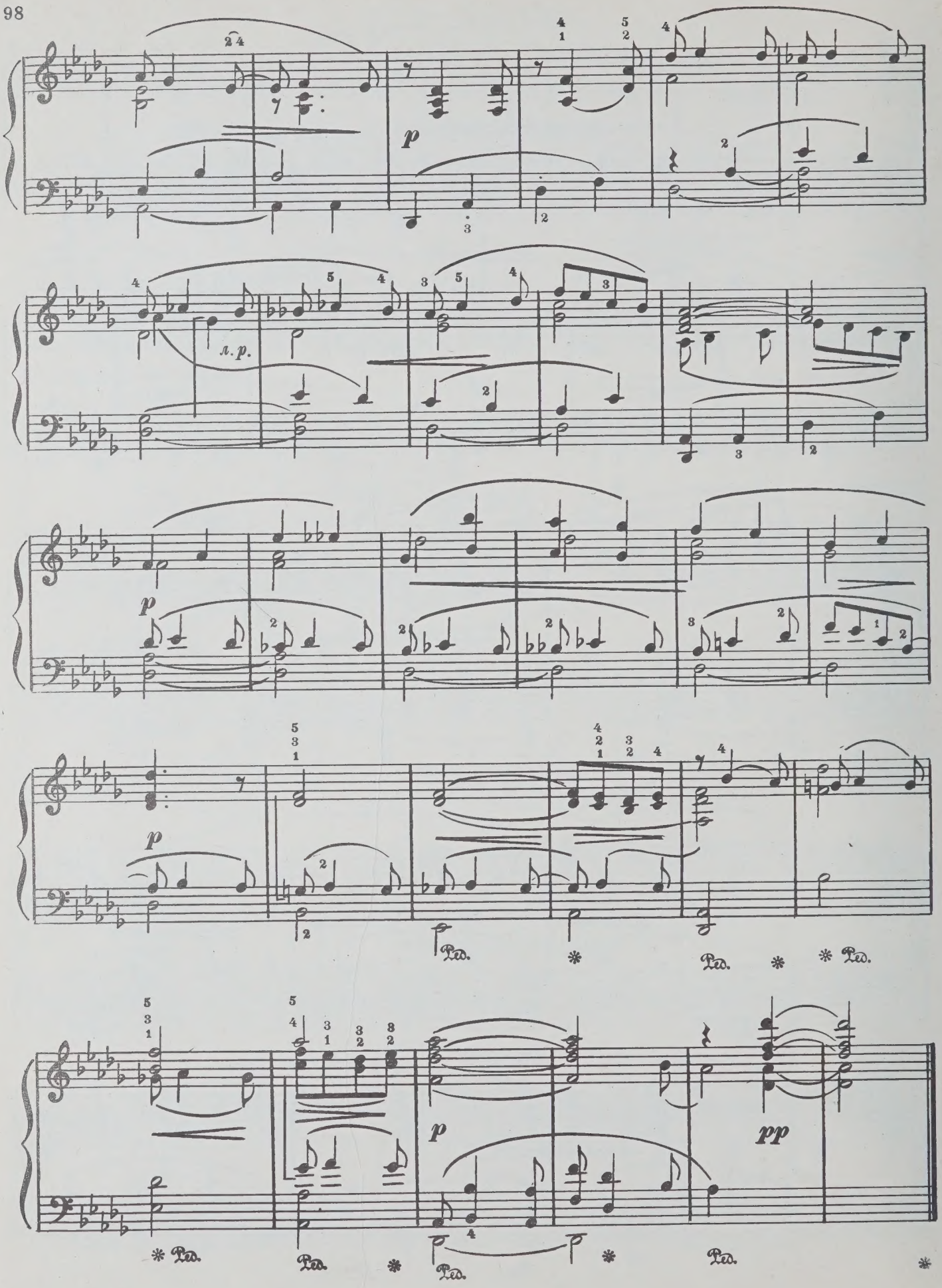
ДВЕ ПЬЕСЫ

1. Маленький романс

Ц. КЮИ. Соч. 39, № 6
(1835–1918)



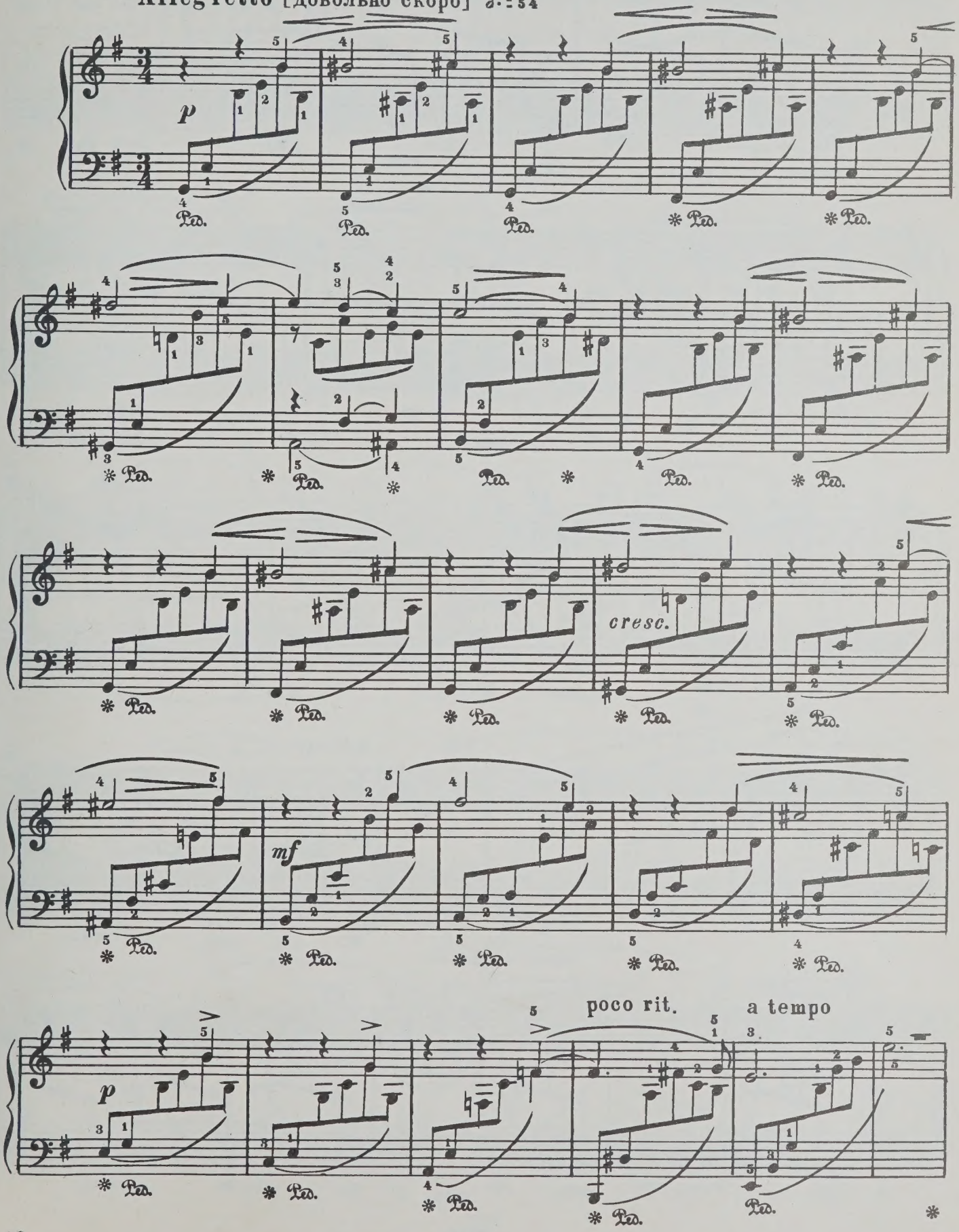

p
simile
mf
pp
mf
poco rit.
a tempo
f
p
con ped.
p

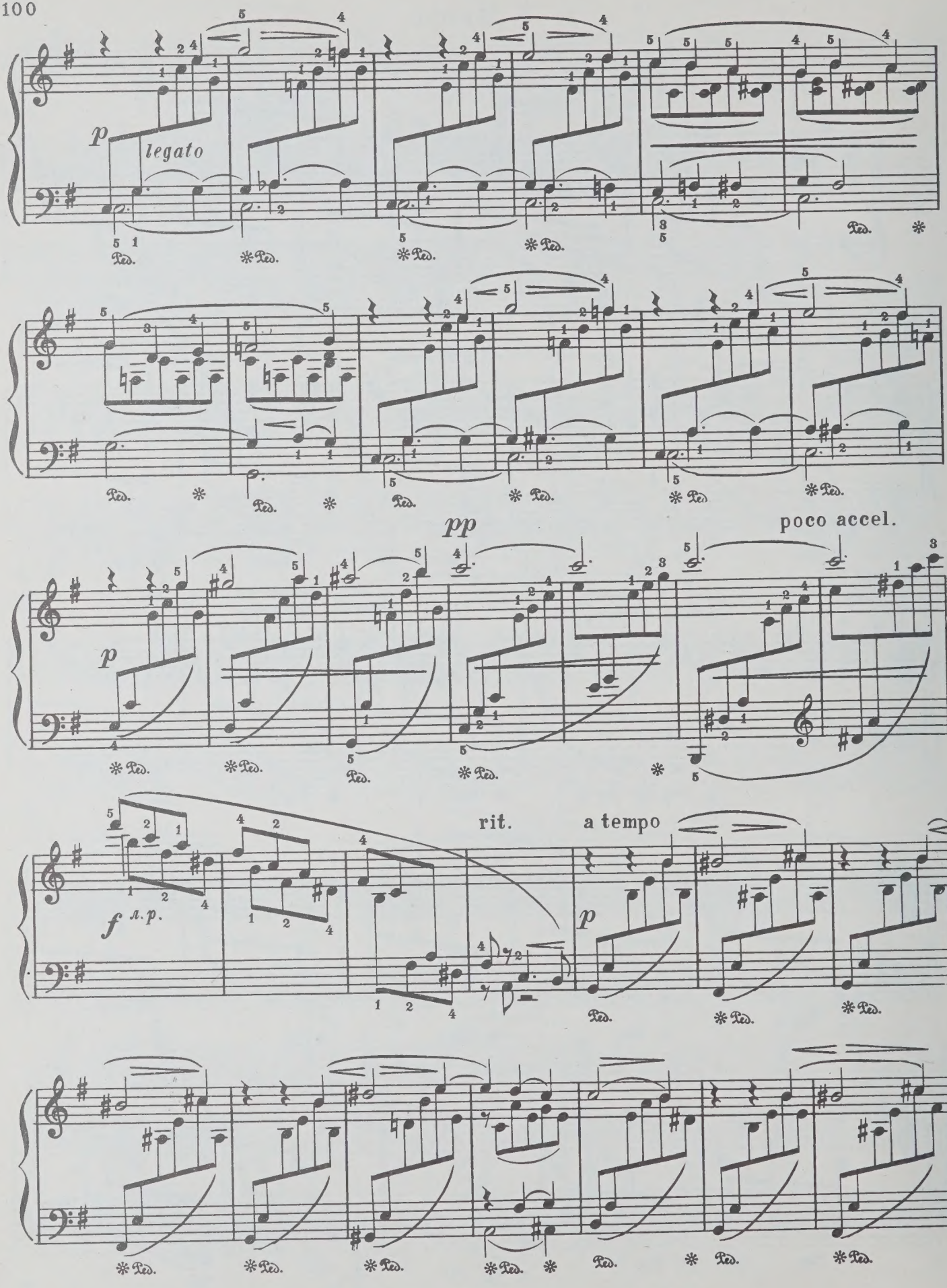

p
л. р.
p
p
Ped. * Ped. * * Ped.
p
pp
* Ped. Ped. * Ped. * Ped. *

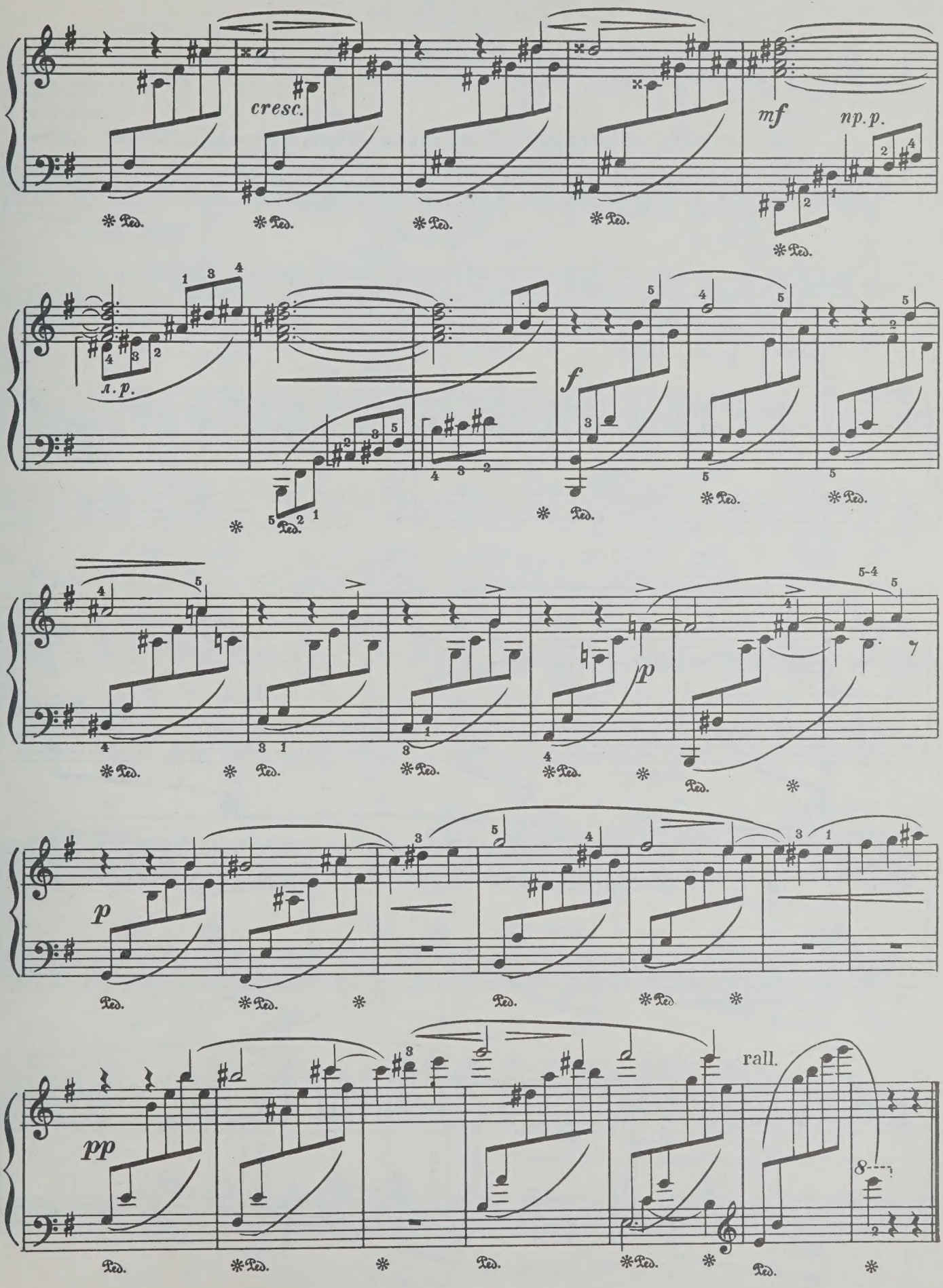
2. Вальс

Соч. 31, № 2

Allegretto [Довольно скоро] ♩. = 54



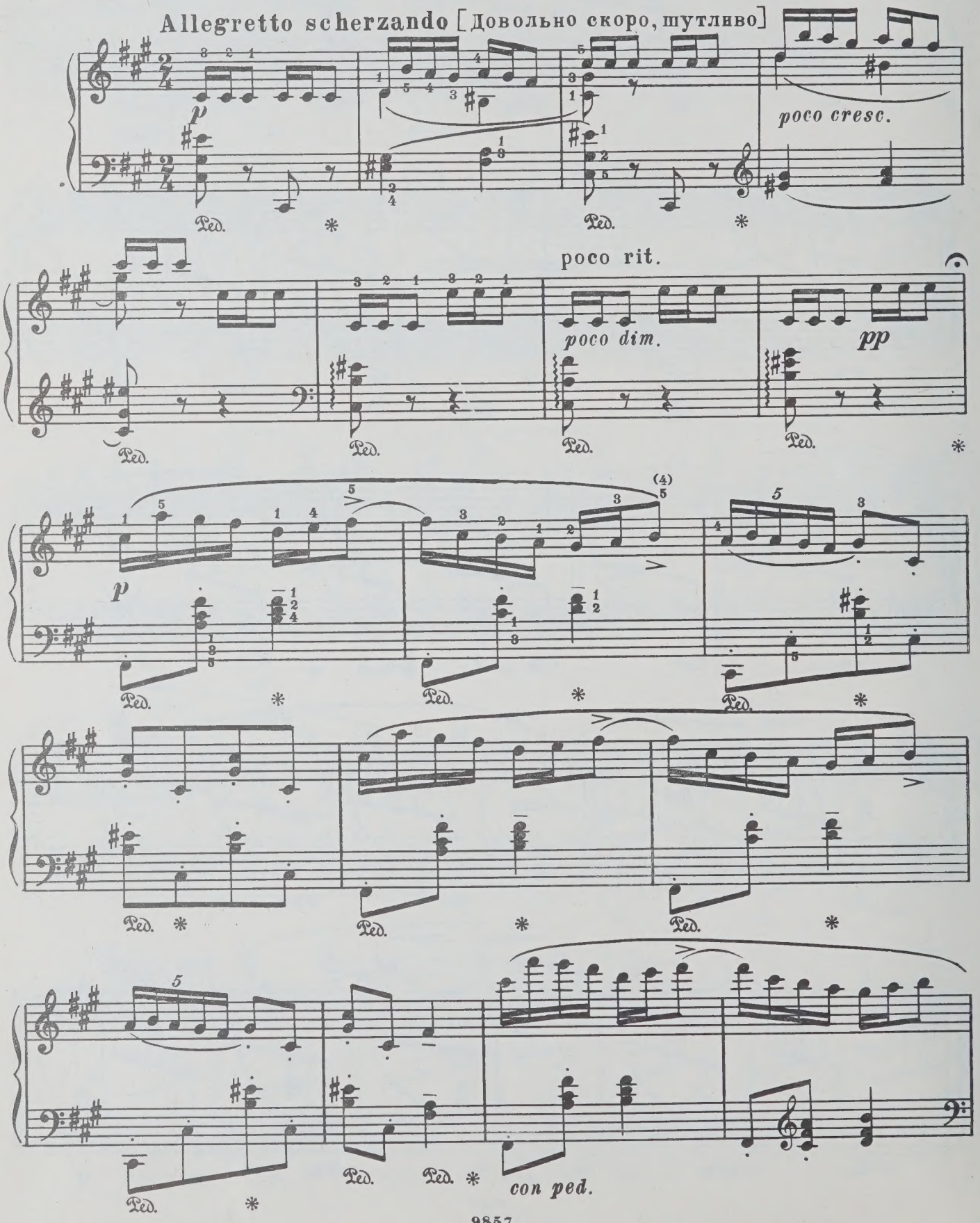

p
legato
pp
poco accel.
p
f
rit.
a tempo
p

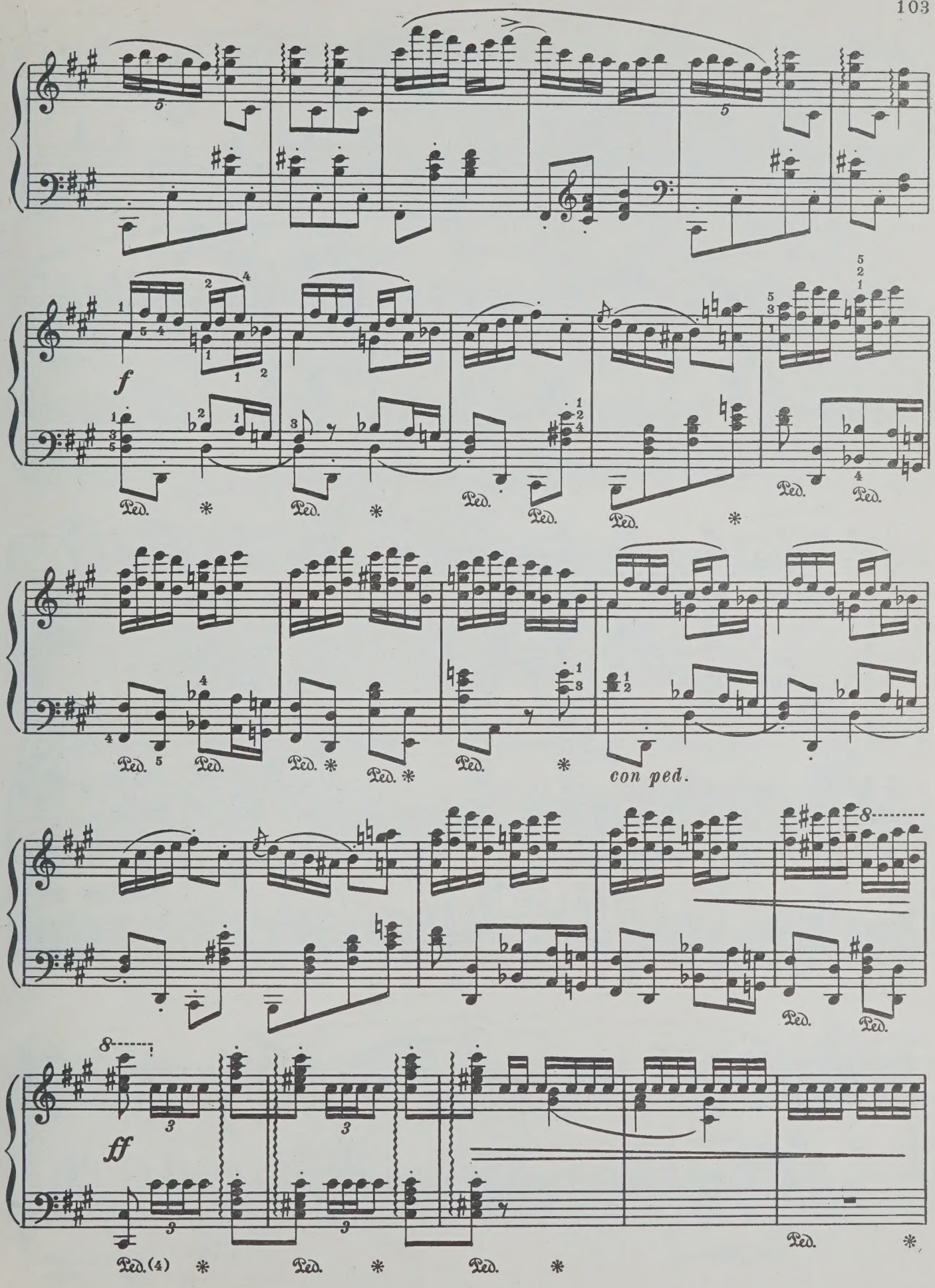

cresc.
mf
np.p.
л.р.
f
p
p
pp
rall.

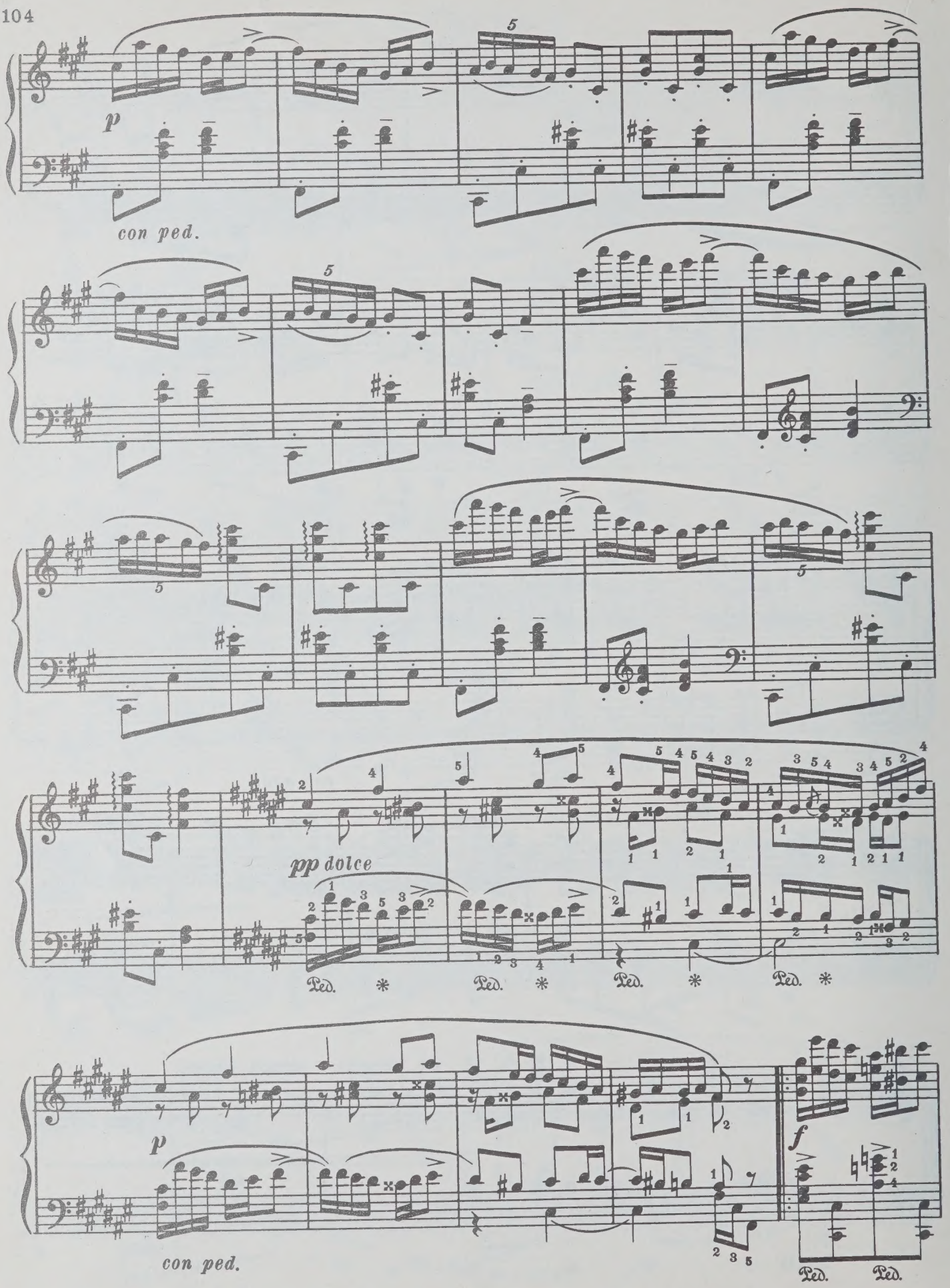
ТРИ ПЬЕСЫ

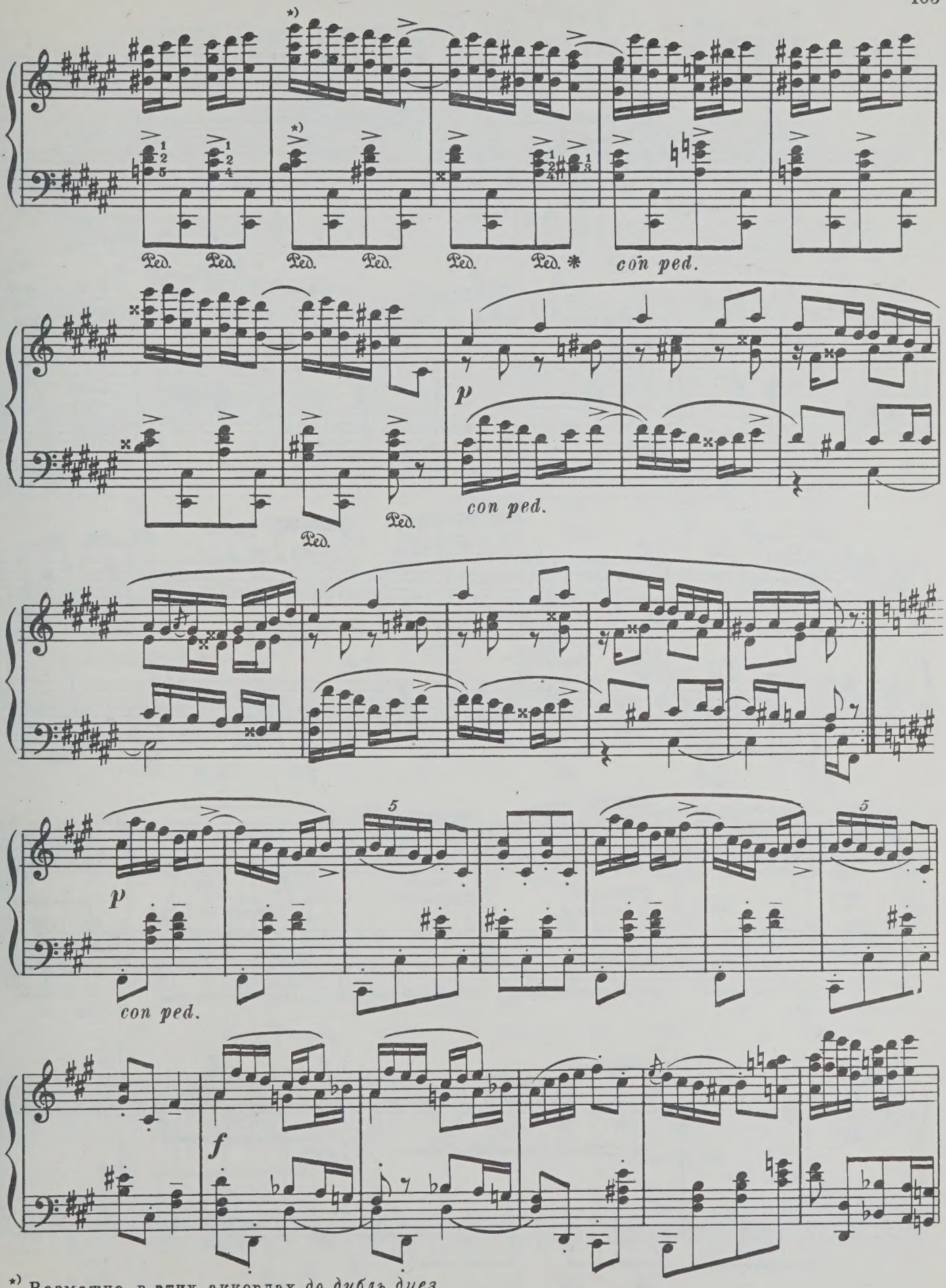
1. Полька

М. БАЛАКИРЕВ
(1837-1910)

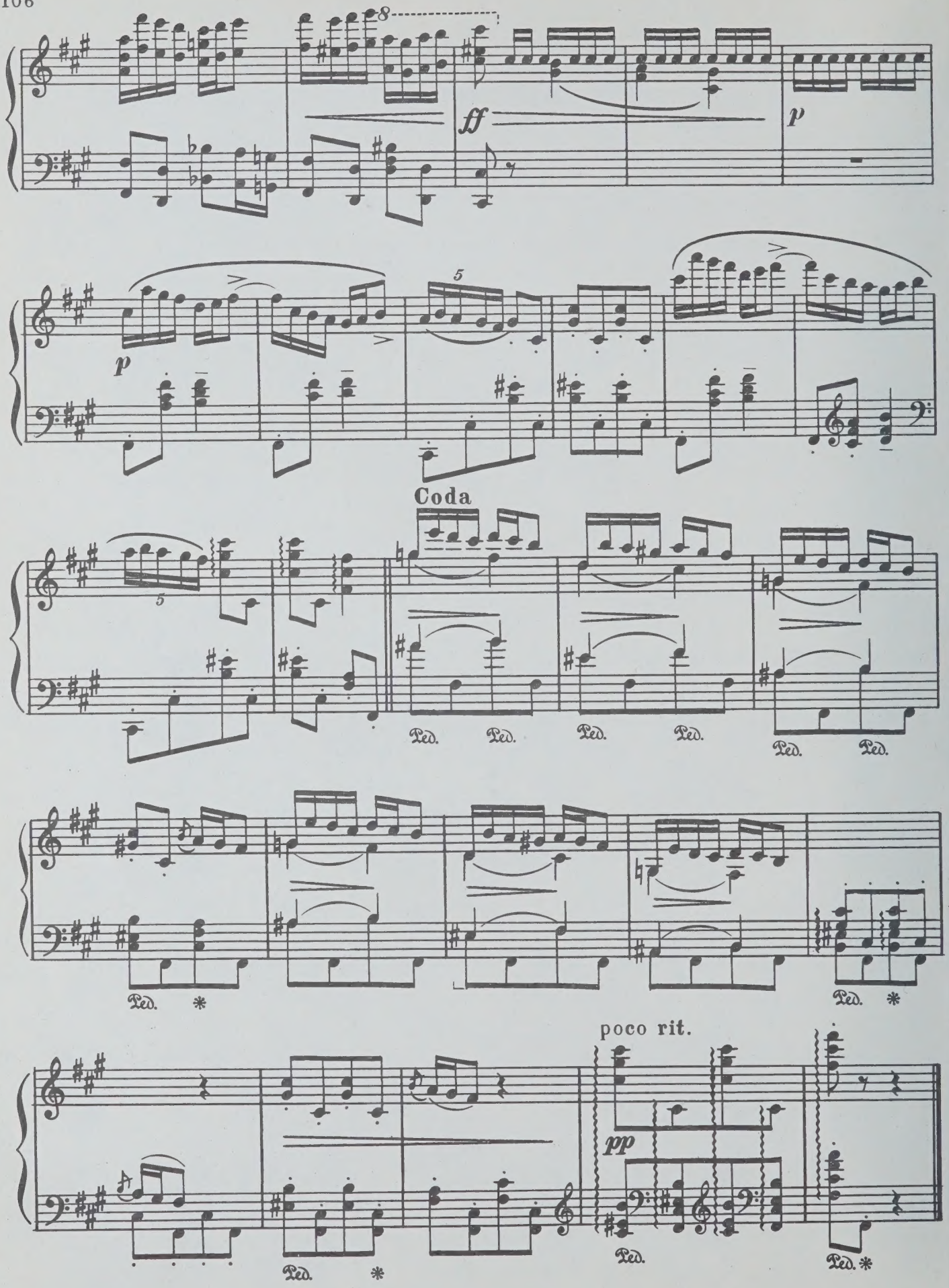



f
Ped.
con ped.
ff
Ped.(4)

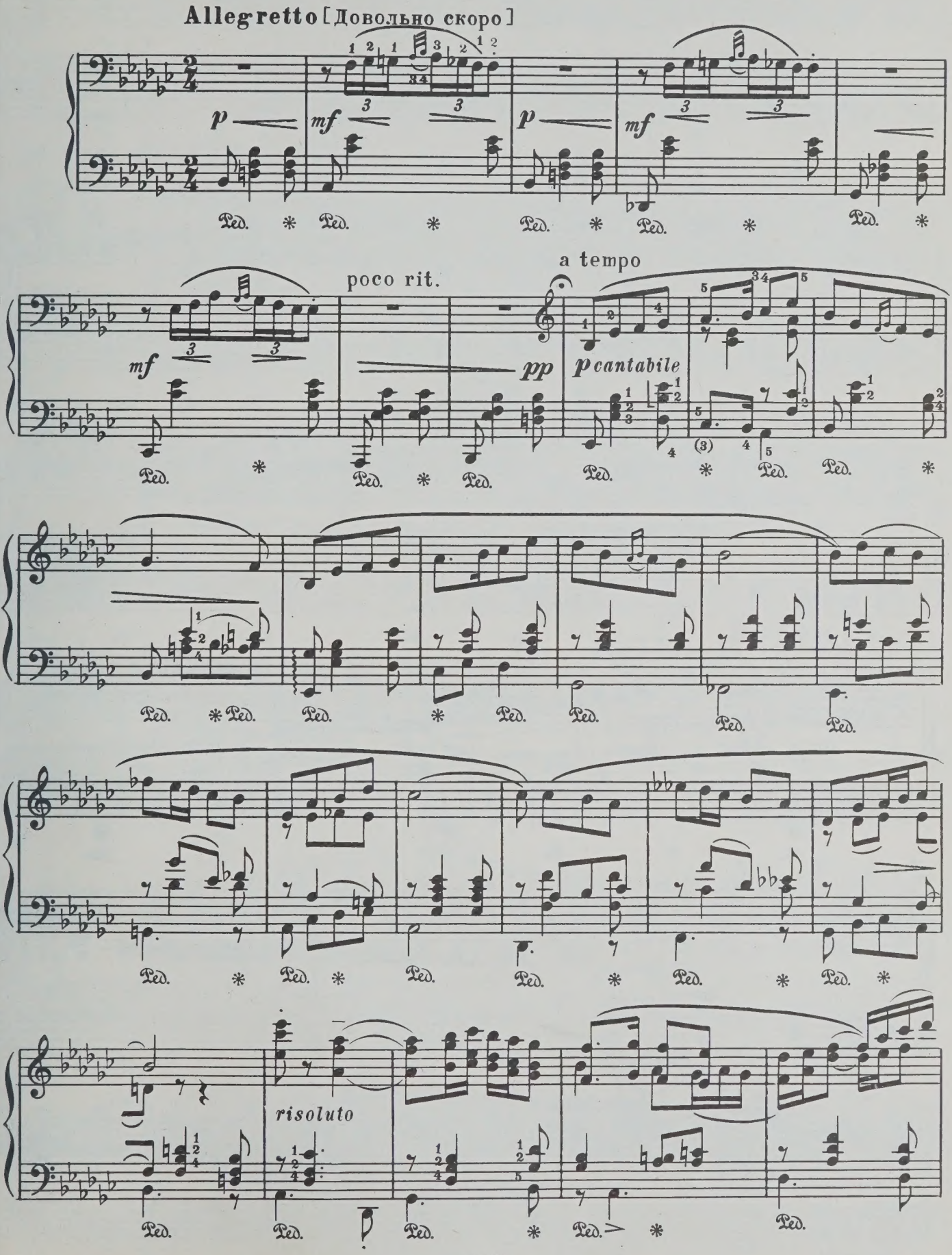

p
con ped.
pp dolce
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p
con ped.
f
Ped.
Ped.

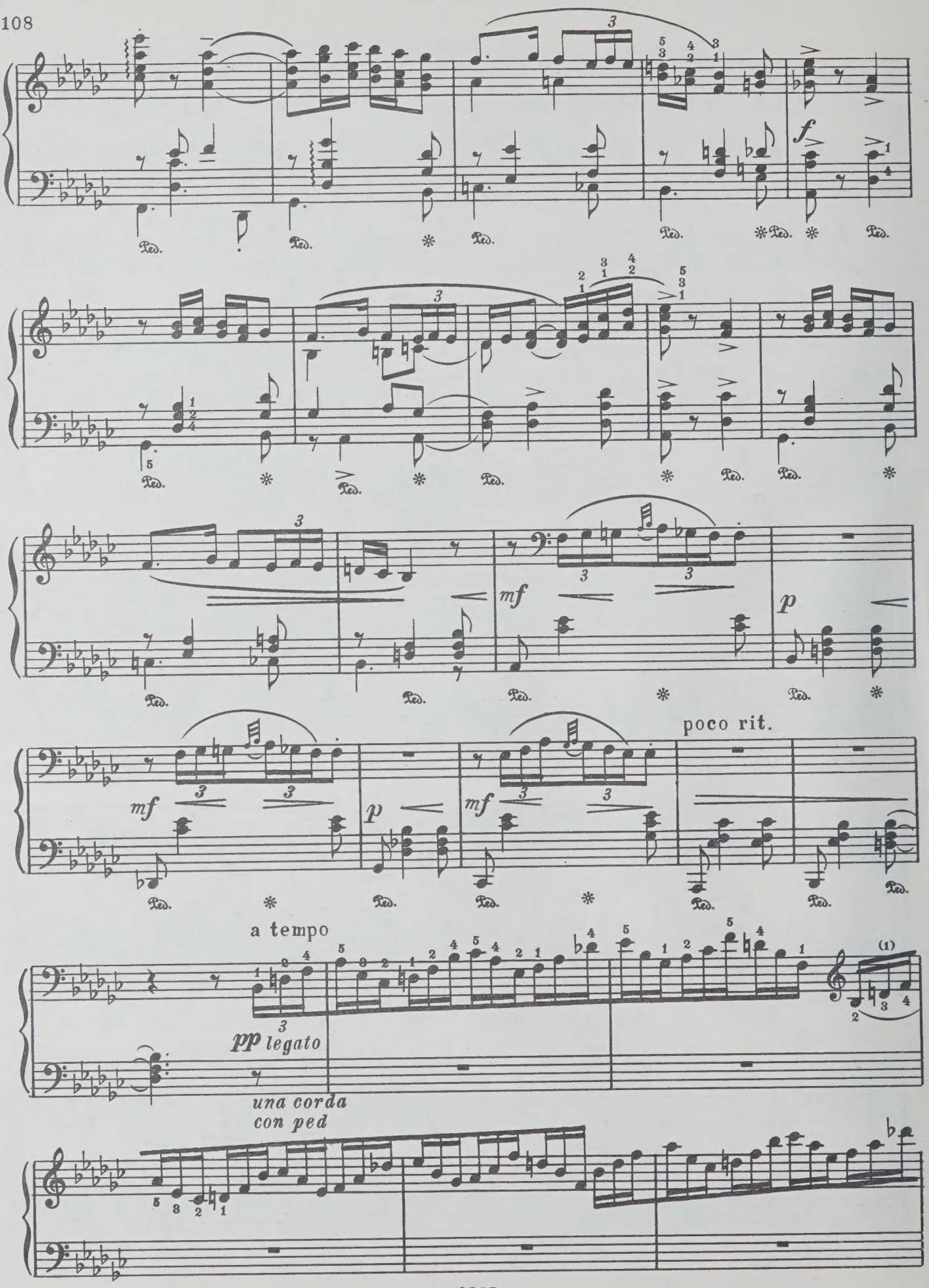


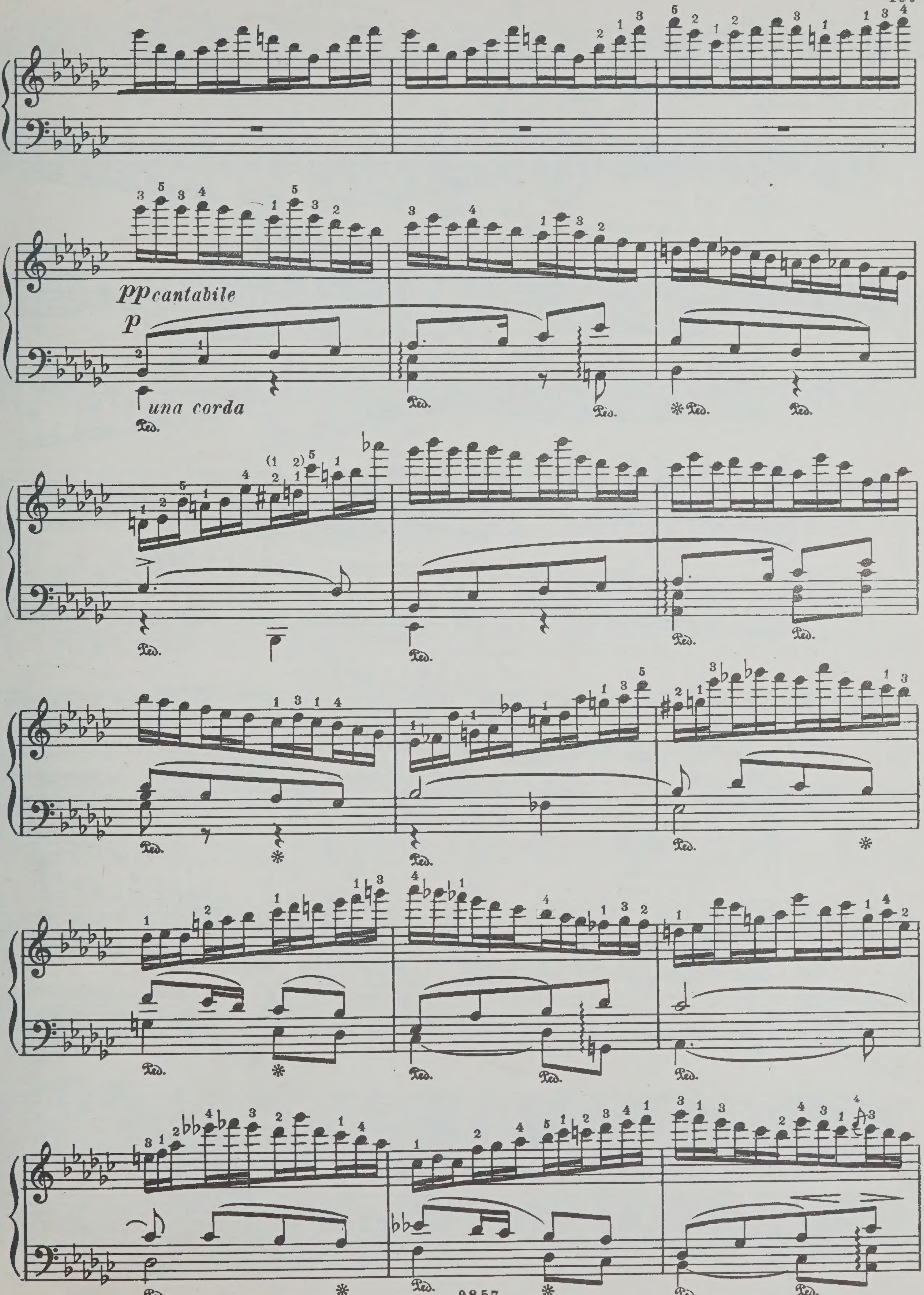
*) Возможно, в этих аккордах *до дубль диез*.


8
ff
p
p
5
Coda
5
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
*
Ped.
*
poco rit.
pp
Ped.
Ped.
*

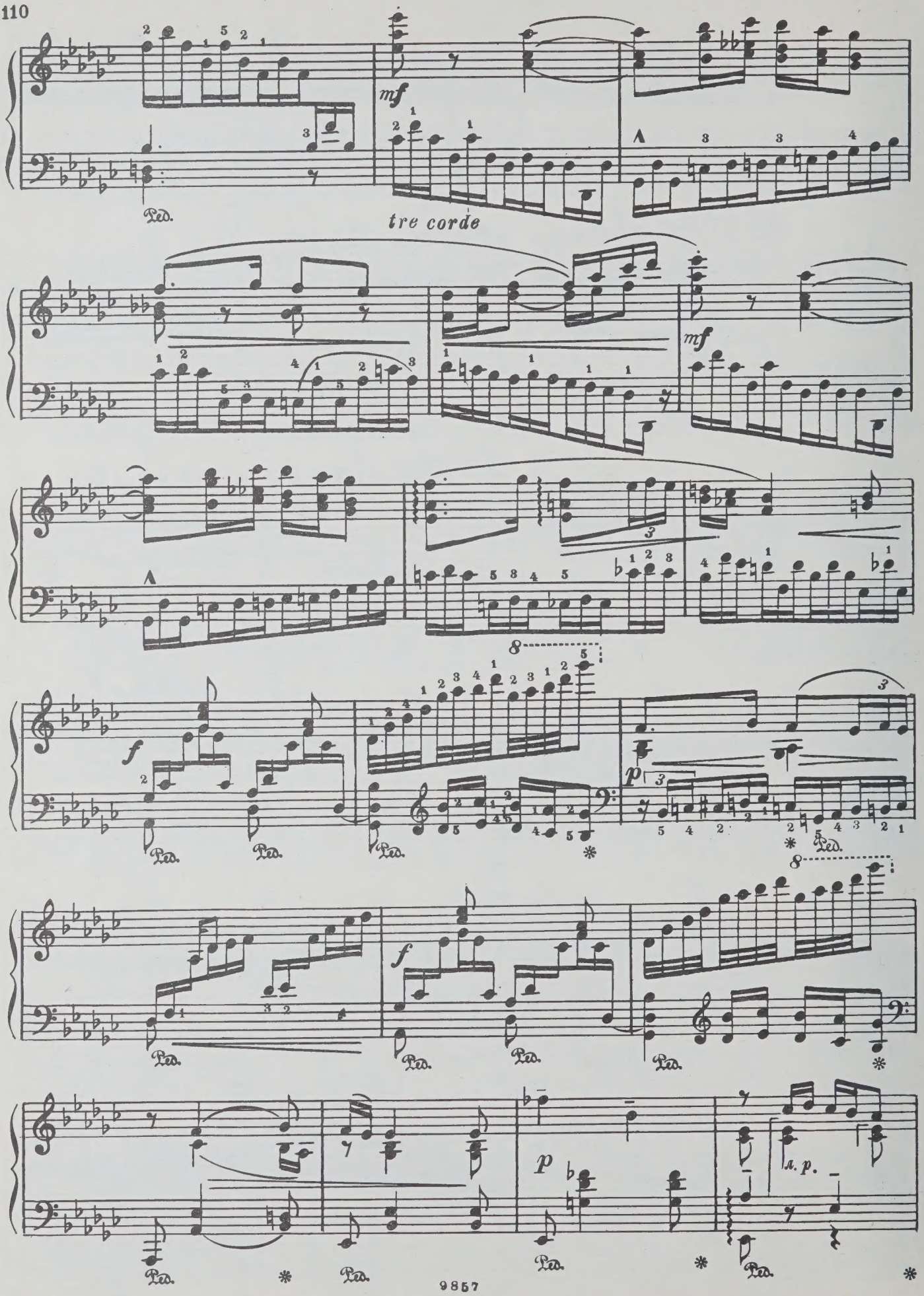
2. Думка

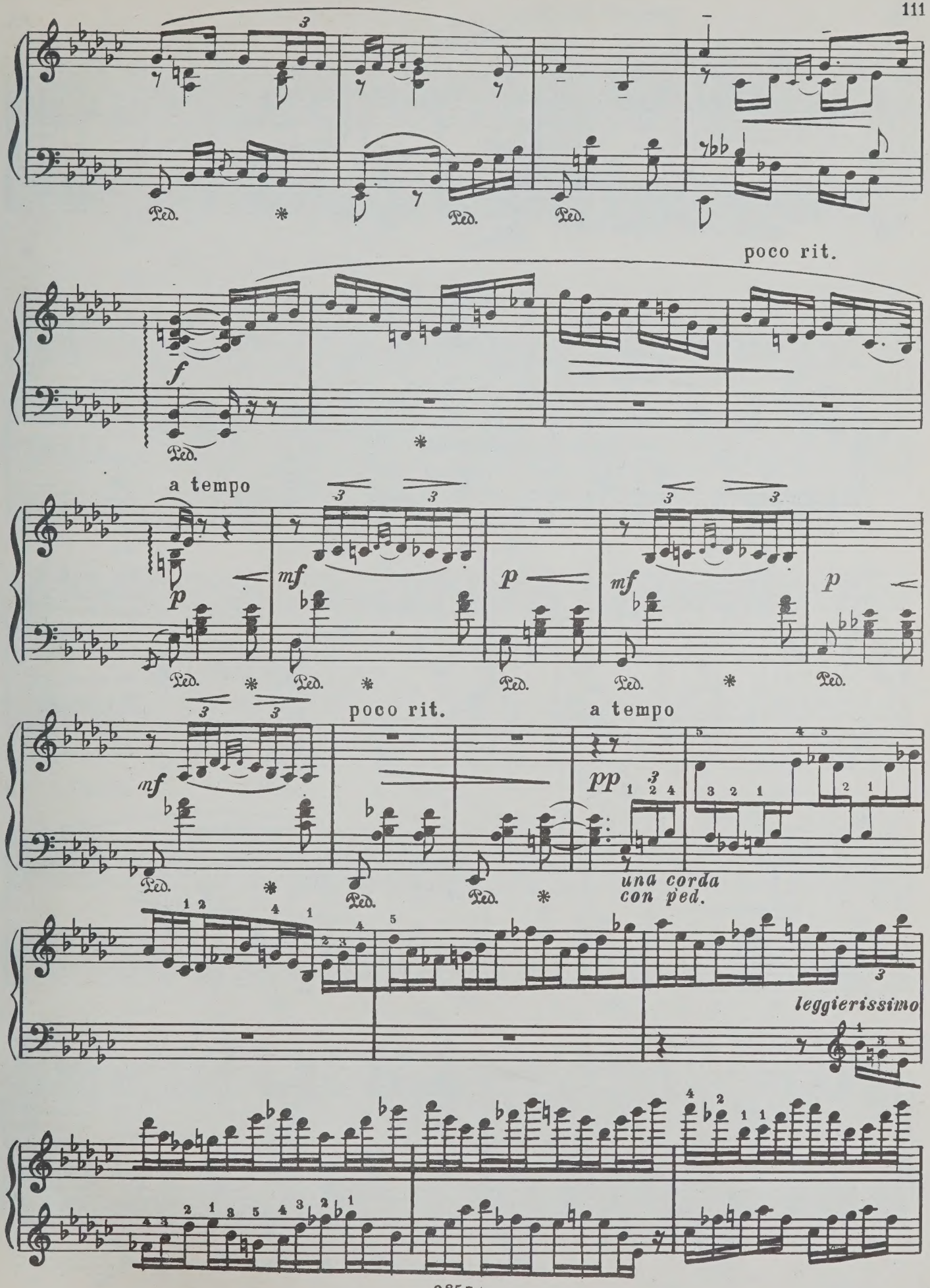

Allegretto [Довольно скоро]
p
mf
p
mf
poco rit.
a tempo
mf
pp
p cantabile
risoluto


f
mf
p
mf
p
mf
poco rit.
a tempo
pp legato
una corda
con ped

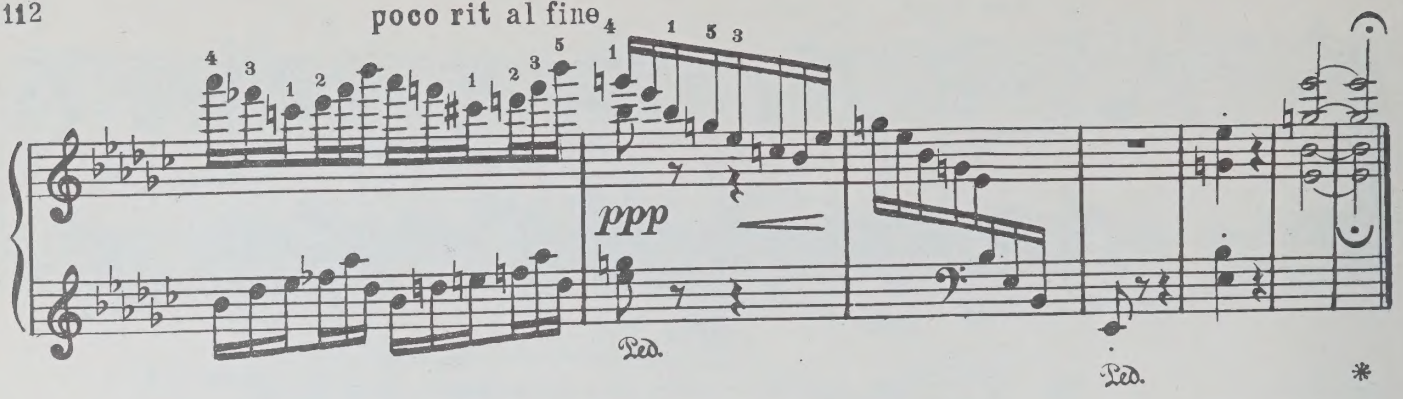


pp cantabile
p
una corda


mf
tre corde
Ped.
mf
f
p
f
p
л. р.

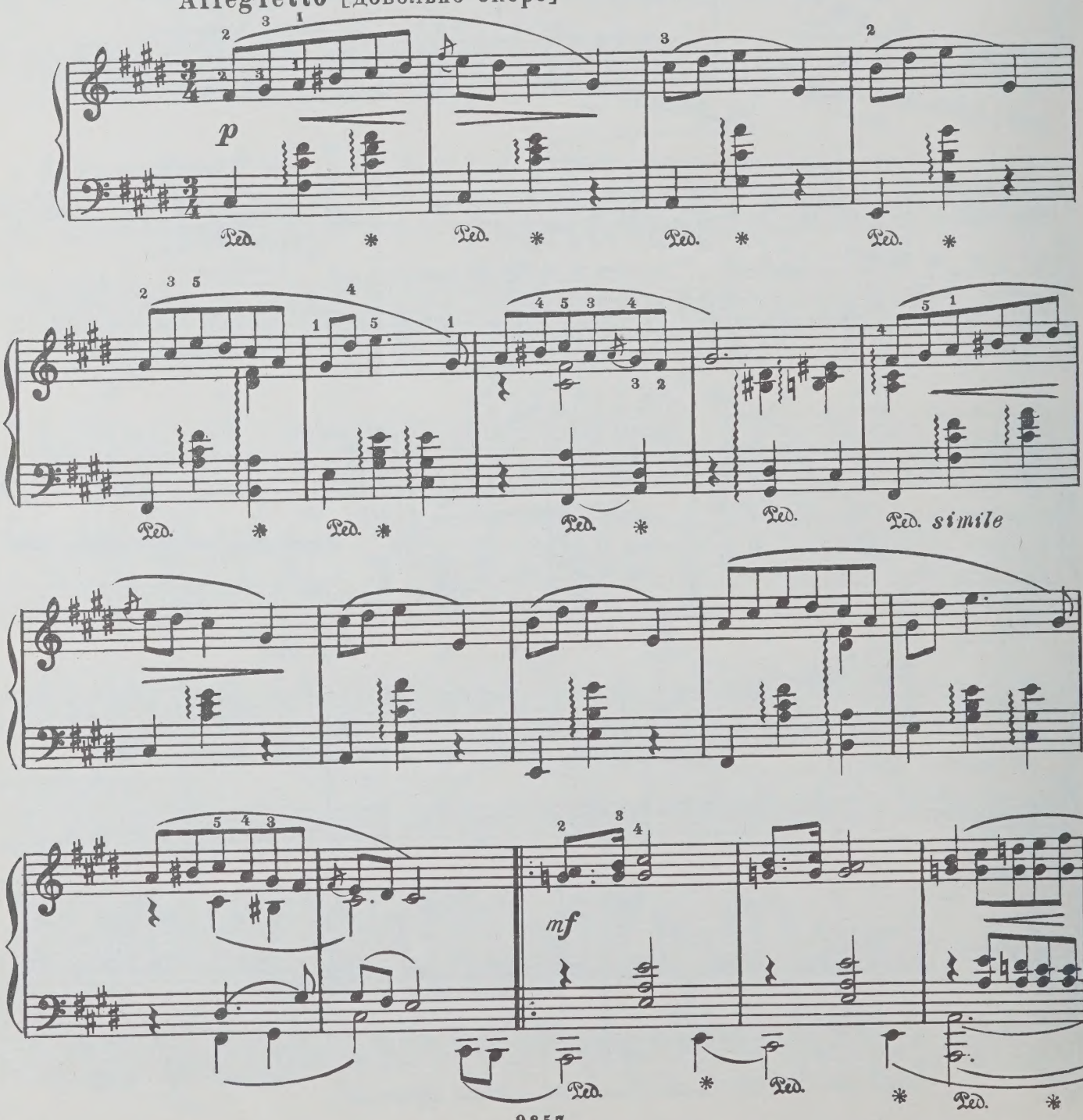

poco rit.
a tempo
poco rit.
a tempo
una corda
con ped.
leggierissimo

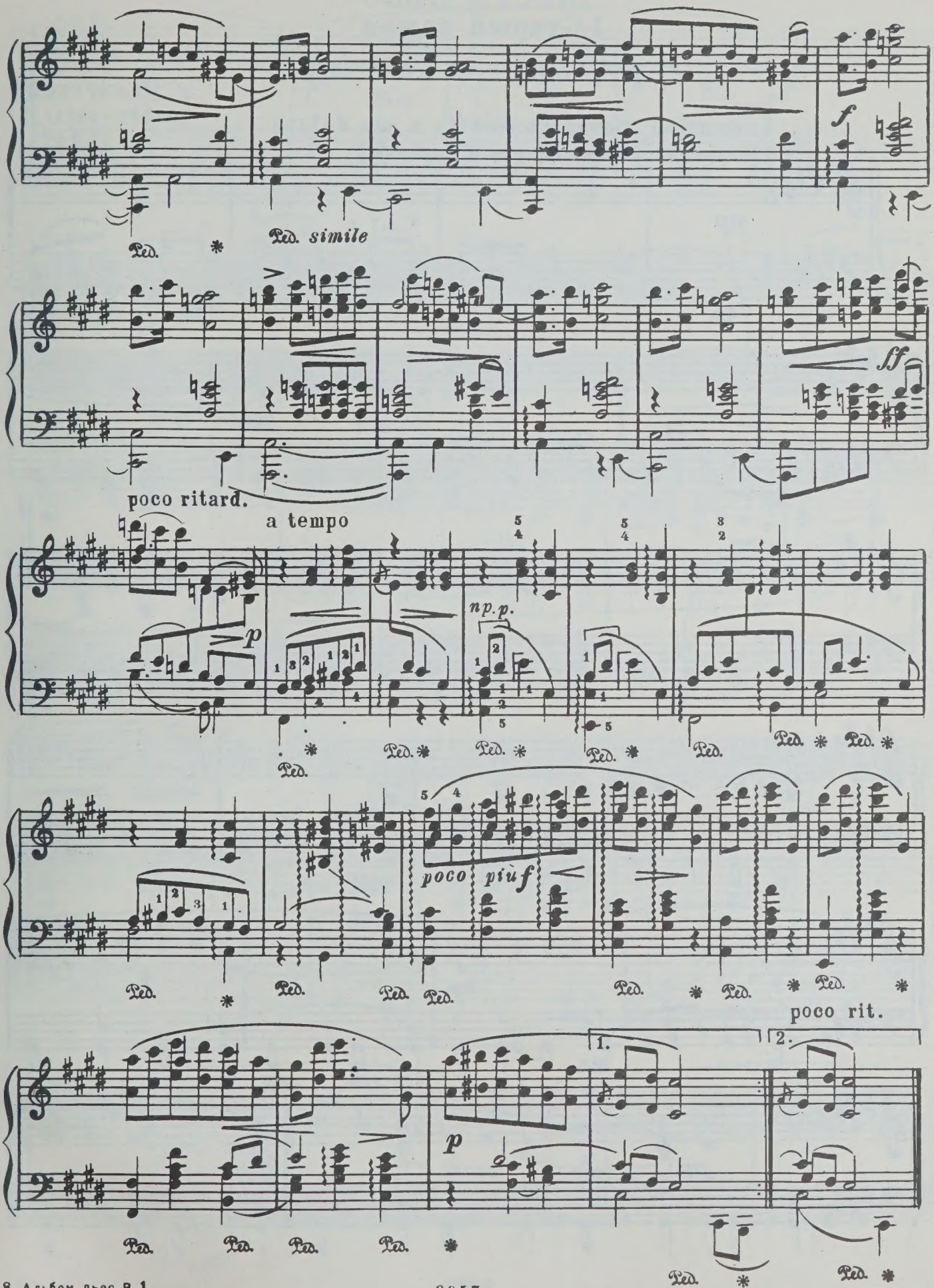
poco rit al fine



3. Мазурка

Allegretto [Довольно скоро]



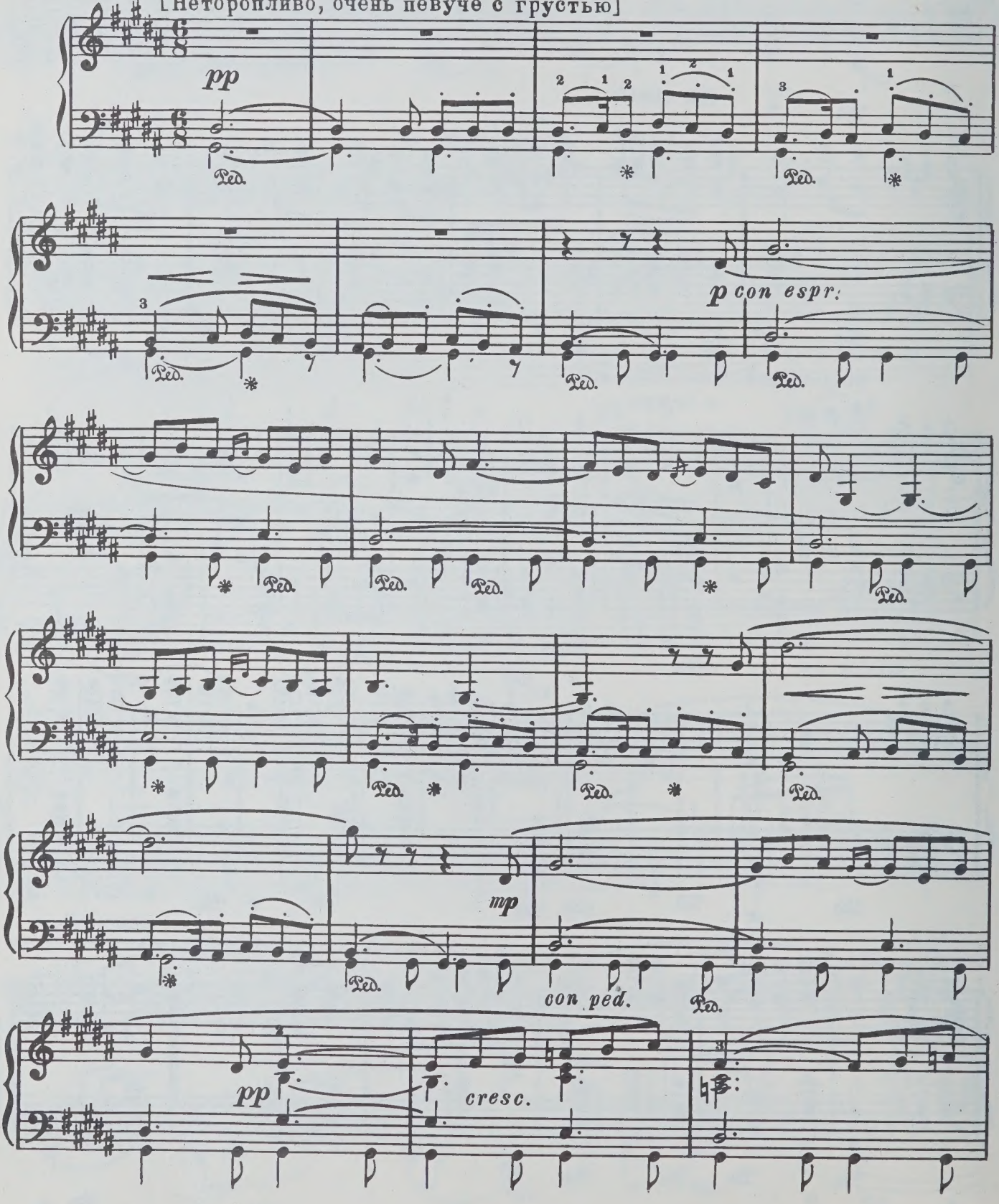

Ped. simile
poco ritard.
a tempo
np.p.
poco più f
poco rit.

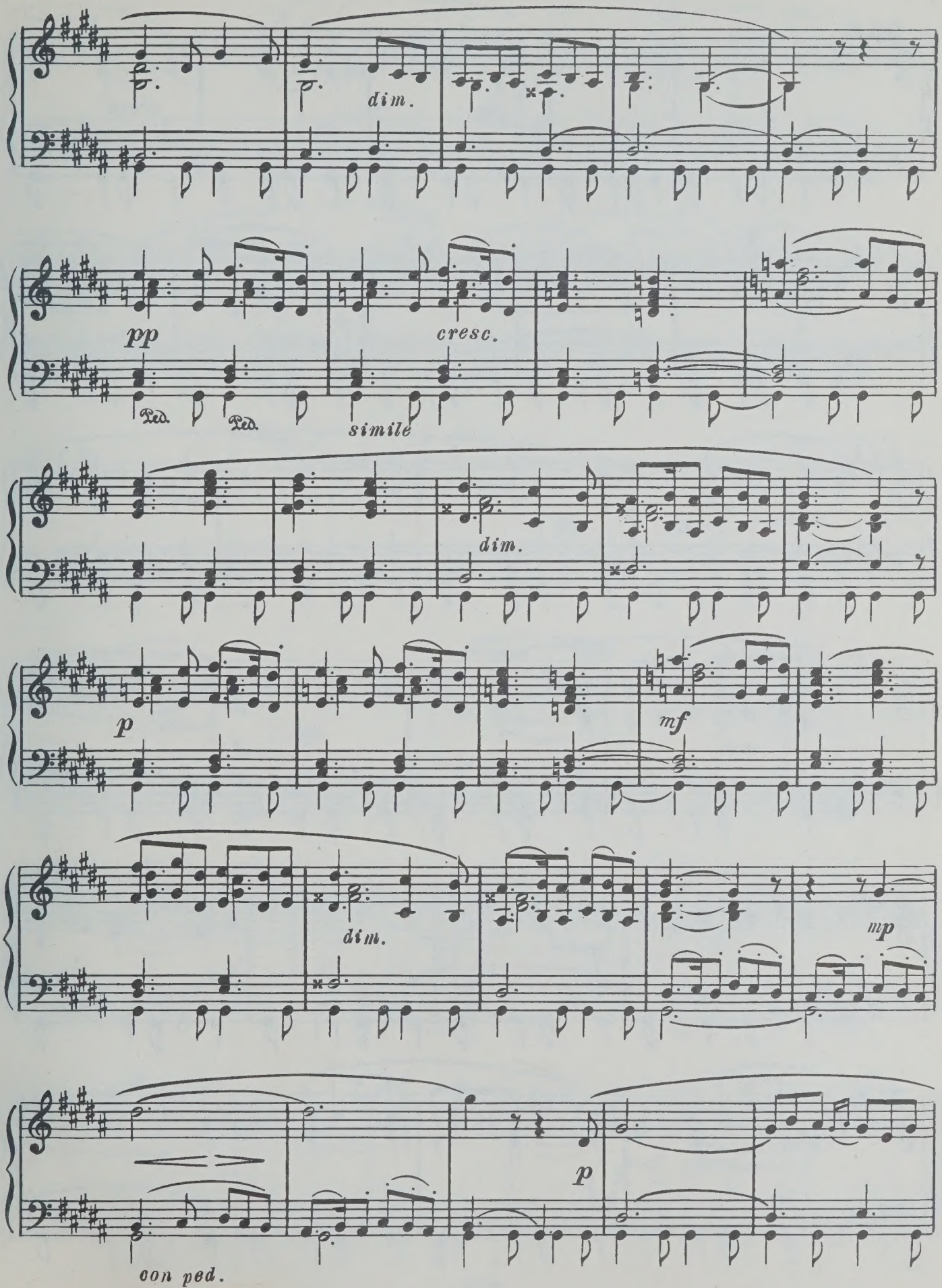
ШЕСТЬ ПЬЕС
1. Старый замок

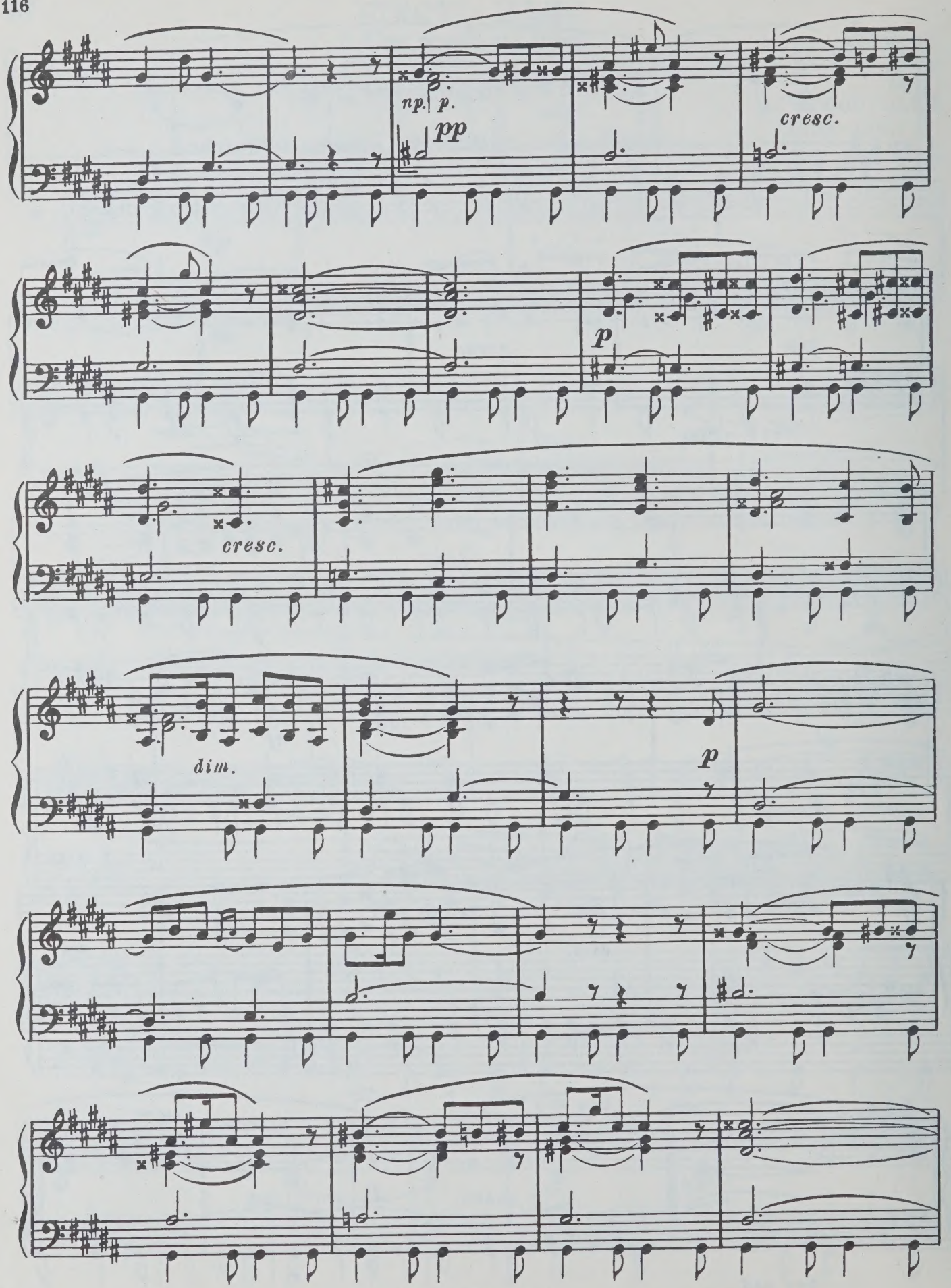
из цикла „Картинки с выставки“

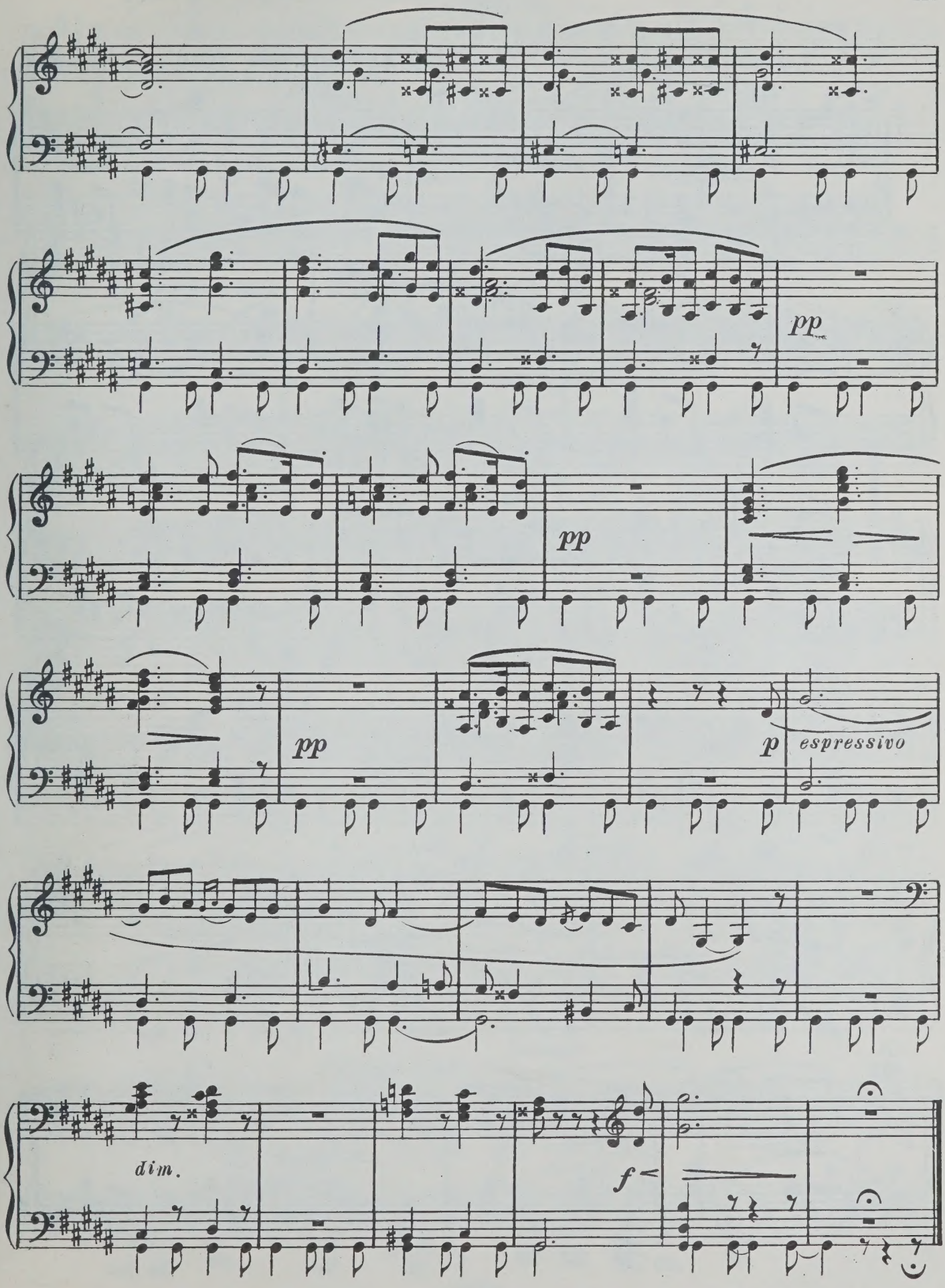
М. МУСОРГСКИЙ
(1839–1881)

Andantino molto cantabile e con dolore
[Неторопливо, очень певуче с грустью]

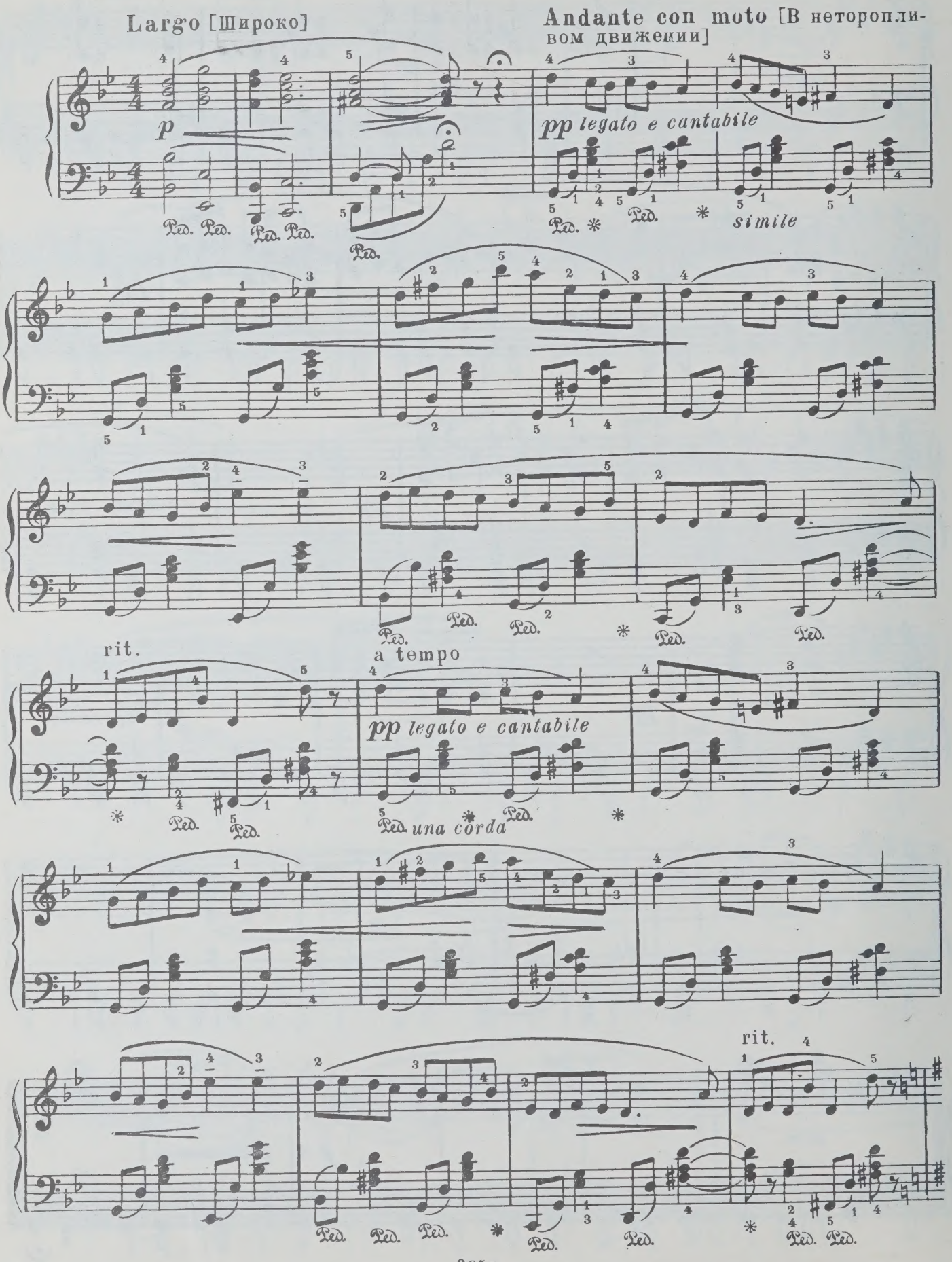


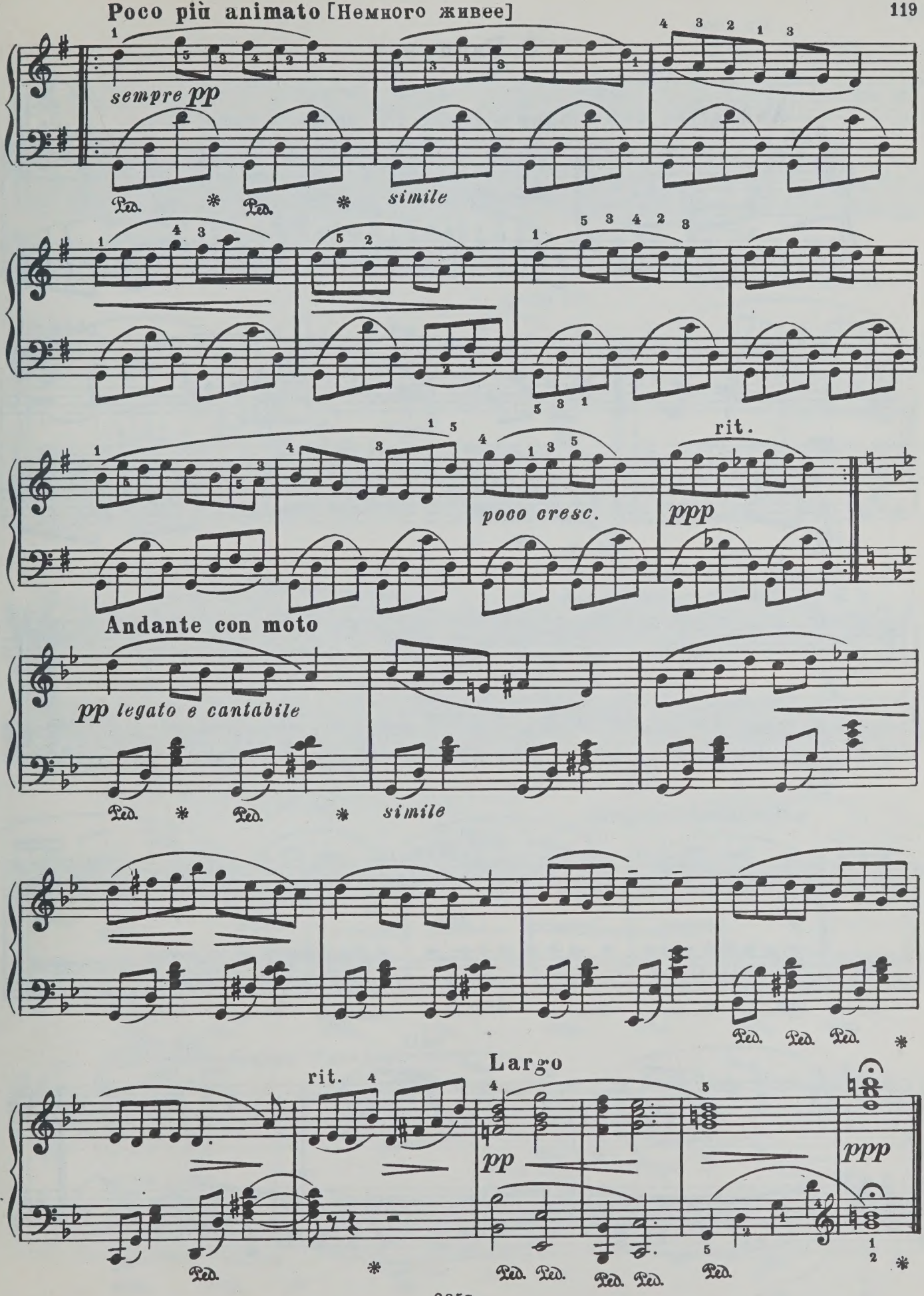

dim.
pp
cresc.
Ped.
Ped.
simile
dim.
p
mf
dim.
mp
p
con ped.


np. p.
pp
cresc.
p
cresc.
dim.
p

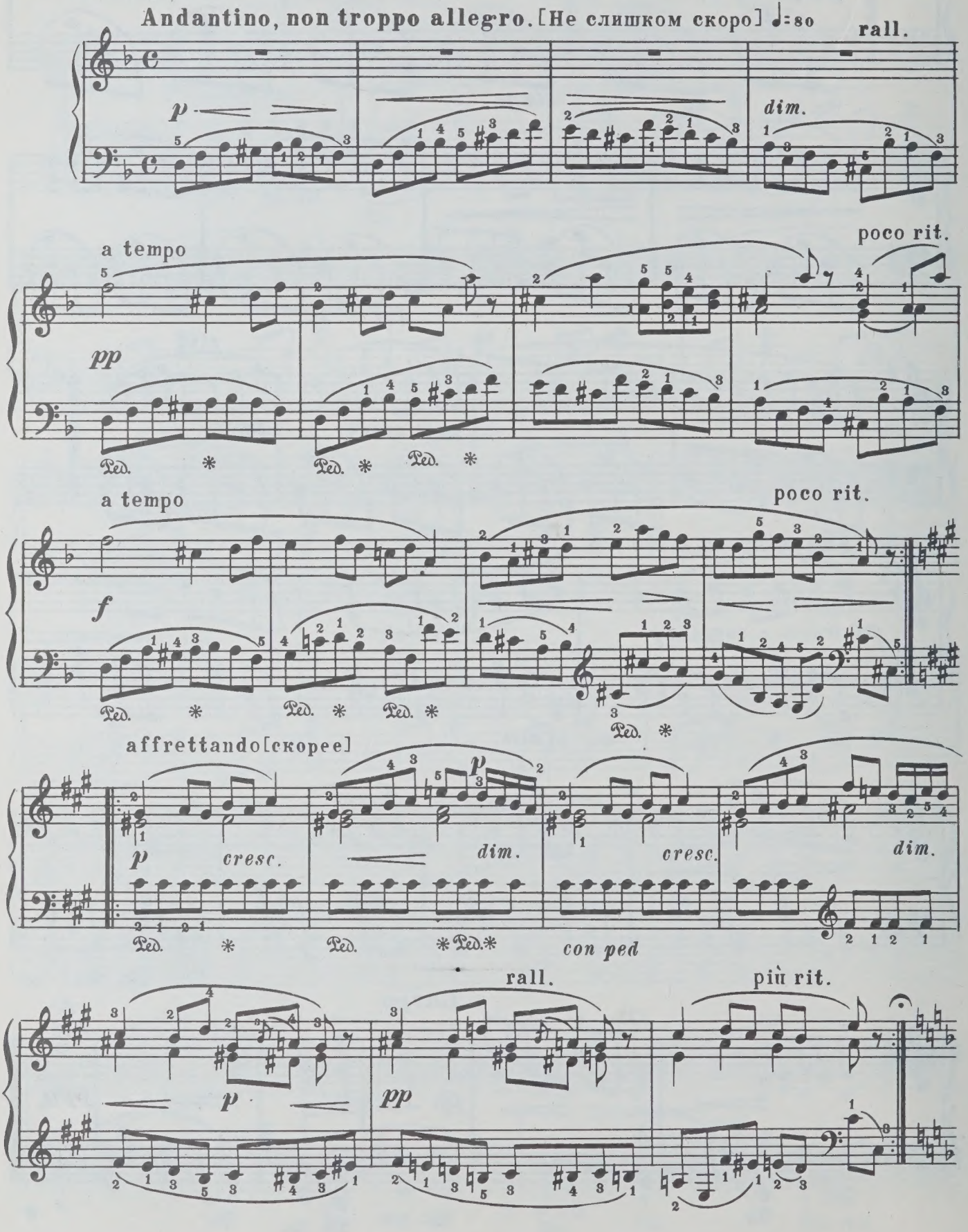

pp
pp
pp
p
espressivo
dim.
f

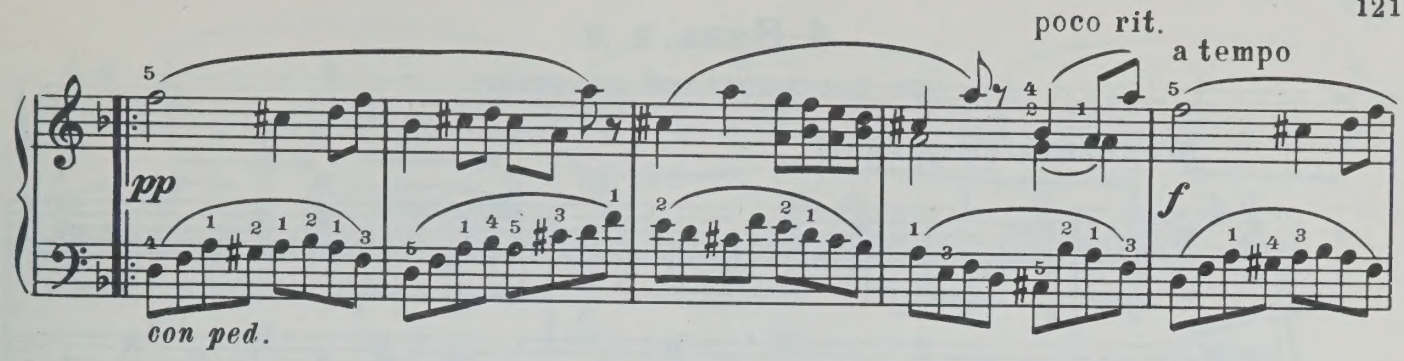
2. Слеза


Largo [Широко]
Andante con moto [В неторопливом движении]
p
pp legato e cantabile
simile
rit.
a tempo
pp legato e cantabile
una corda
rit.

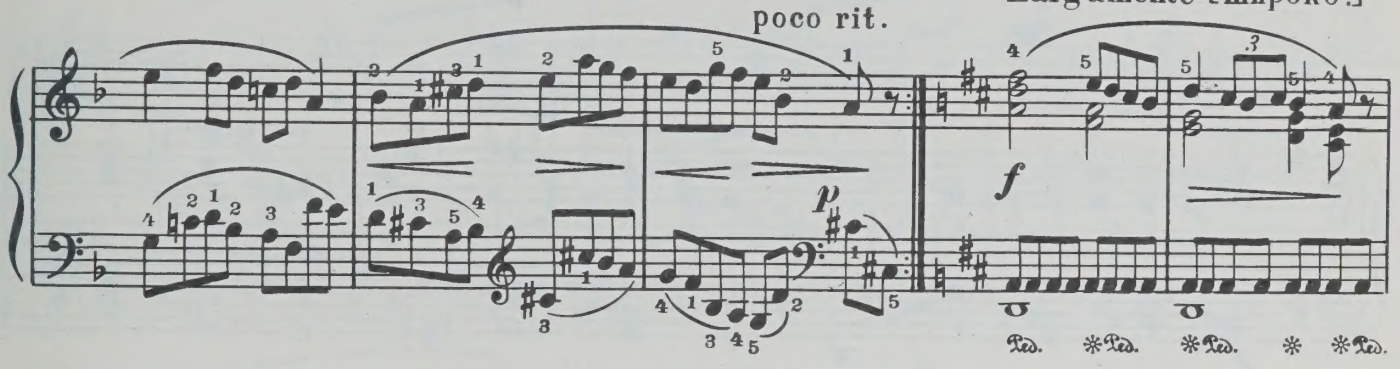

Poco più animato [Немного живее]
sempre pp
simile
poco cresc.
rit.
ppp
Andante con moto
pp legato e cantabile
simile
Largo
rit.
pp
ppp

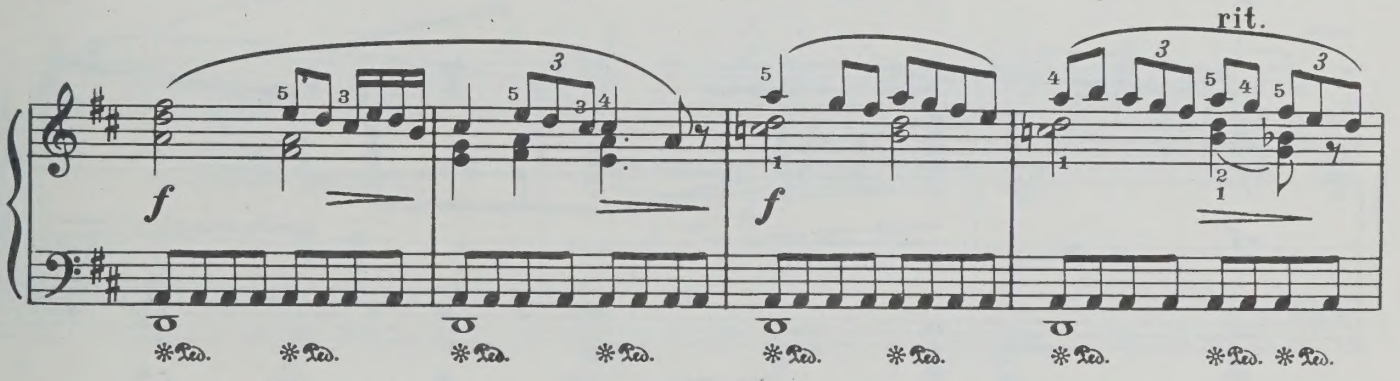
3. Раздумье


Andantino, non troppo allegro. [Не слишком скоро] ♩.=80
rall.
p
dim.
a tempo
poco rit.
pp
Ped.
a tempo
poco rit.
f
Ped.
affrettando [скорее]
p
cresc.
dim.
cresc.
dim.
Ped.
con ped
rall.
più rit.
p
pp

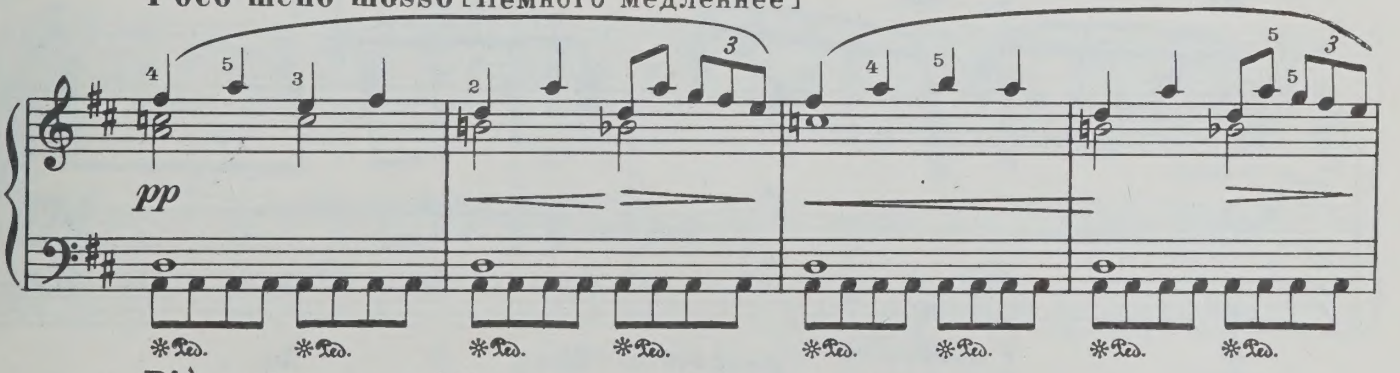


Largamente [Широко.]

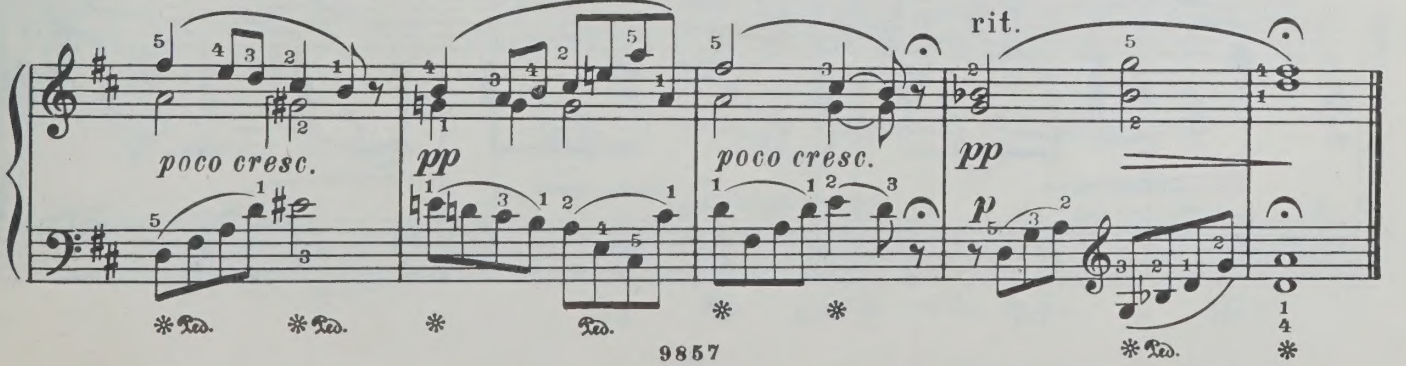




Poco meno mosso [Немного медленнее]

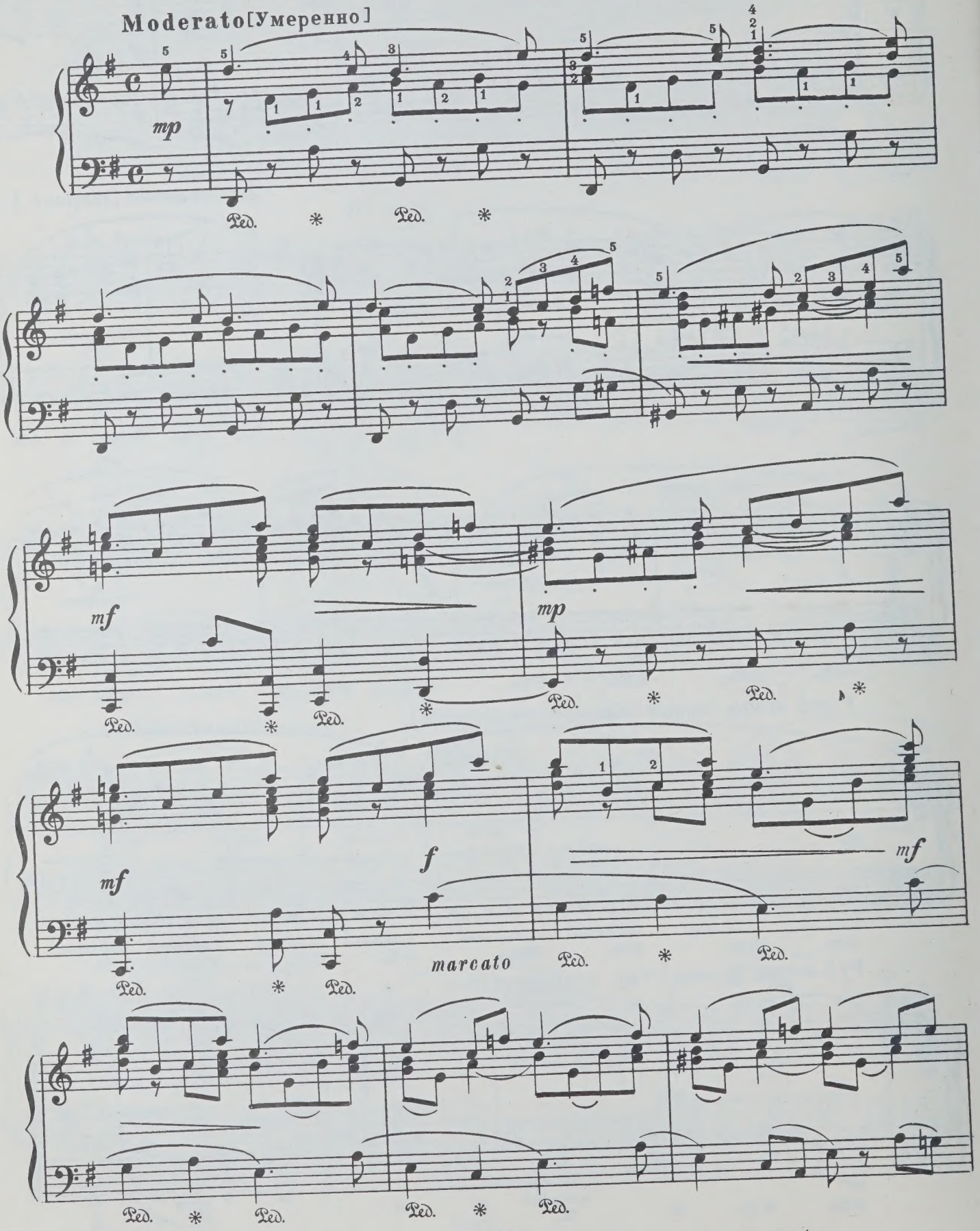


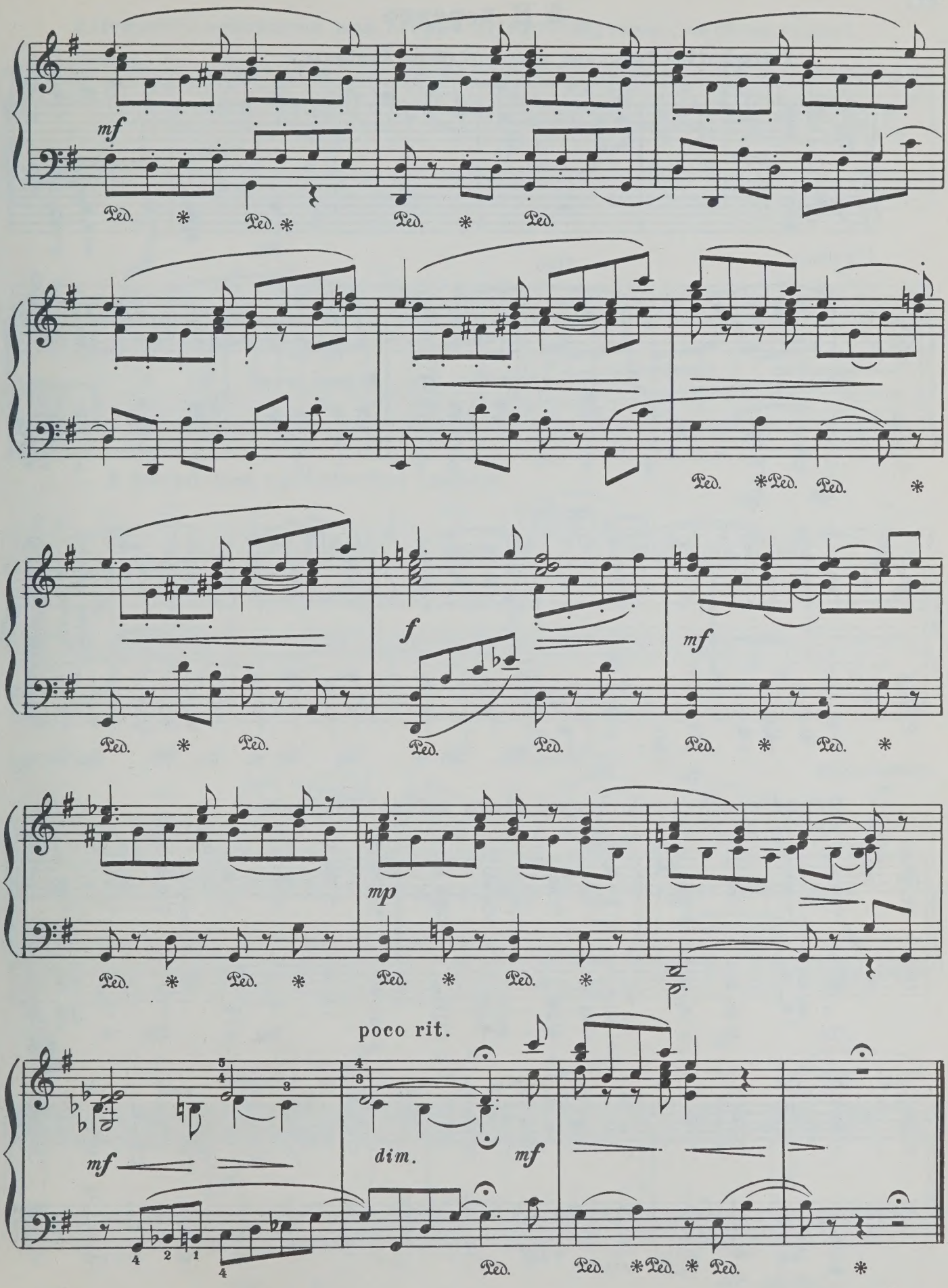
Più meno mosso [Еще медленнее]



4. Няня и я

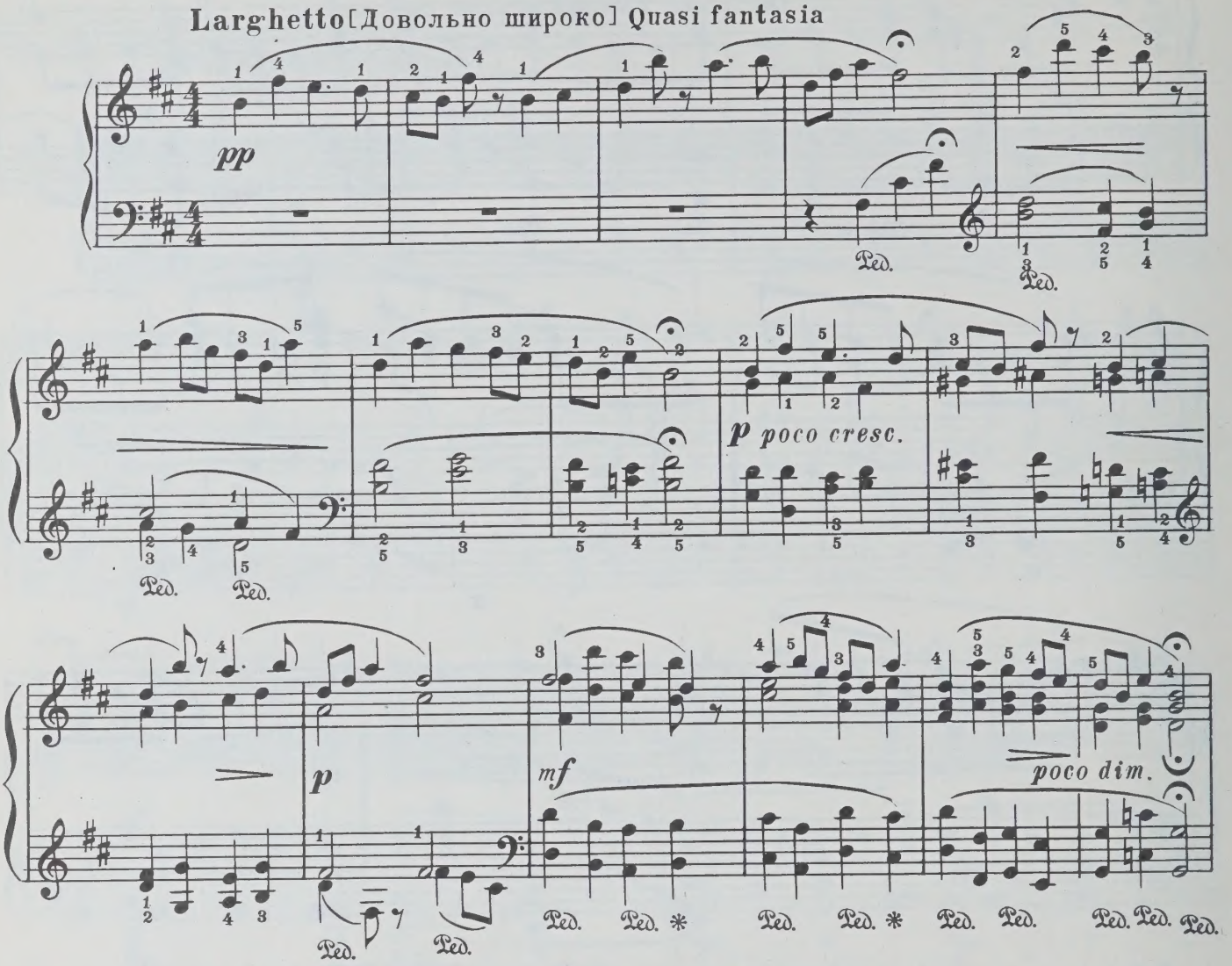
(из воспоминаний детства)




mf
Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
Ped. *Ped. Ped. *
f
mf
Ped. * Ped. Ped. Ped. Ped. * Ped. *
mp
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
poco rit.
mf
dim.
mf
Ped. Ped. *Ped. * Ped. *

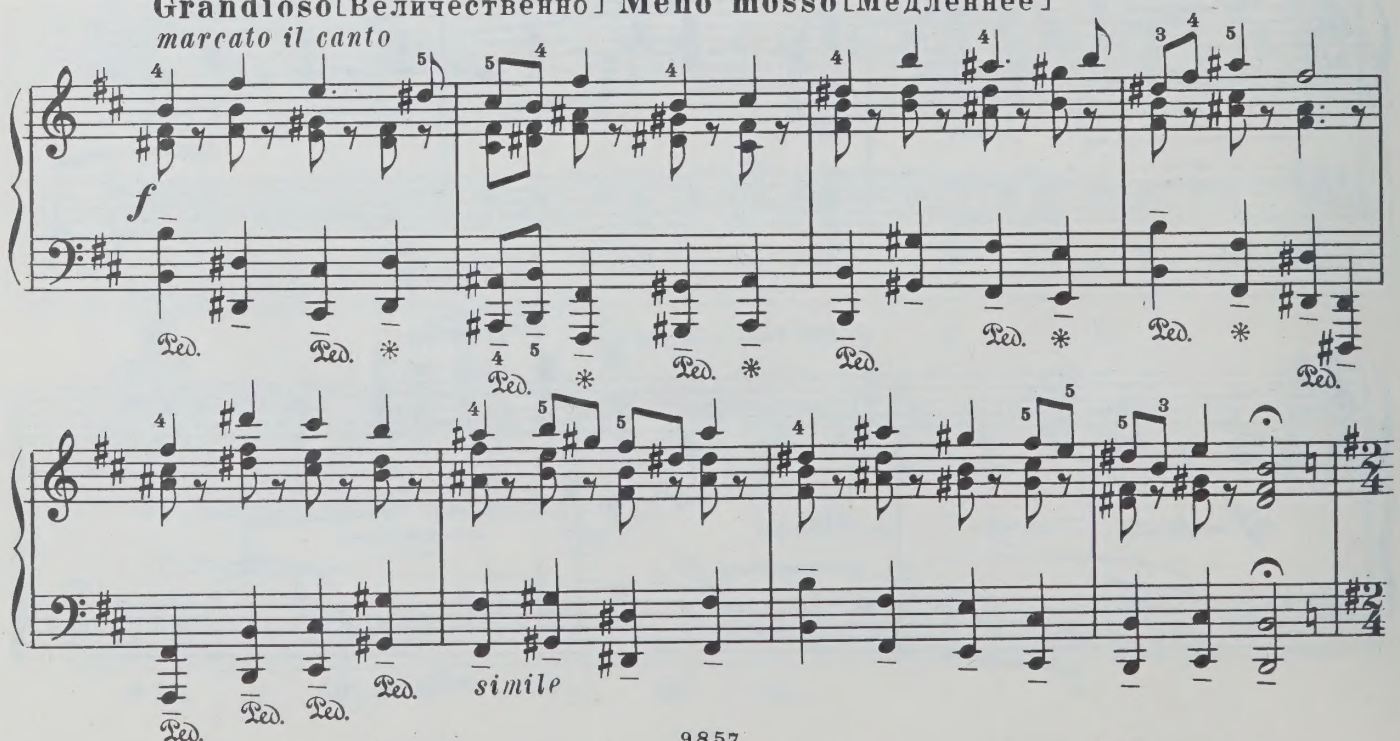
5. В деревне

Larghetto[Довольно широко] Quasi fantasia

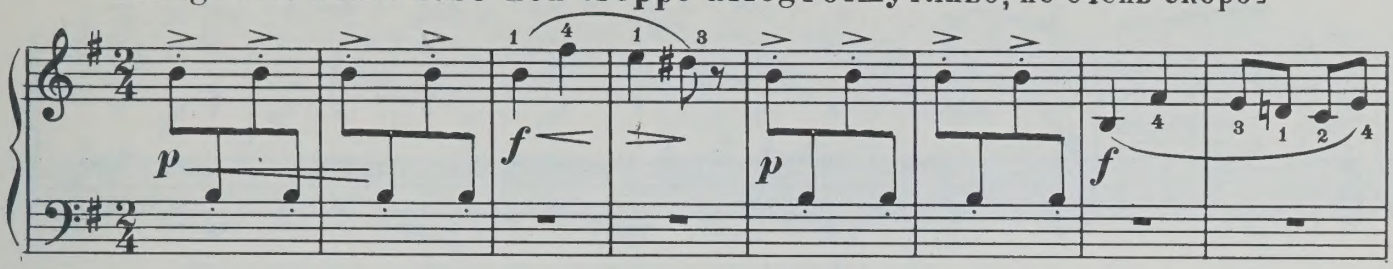


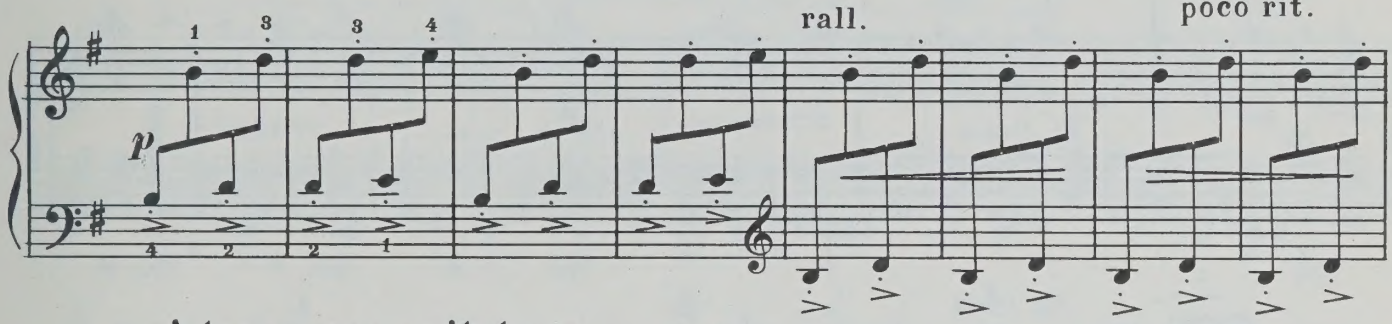
Grandioso[Величественно] **Meno mosso**[Медленнее]

marcato il canto

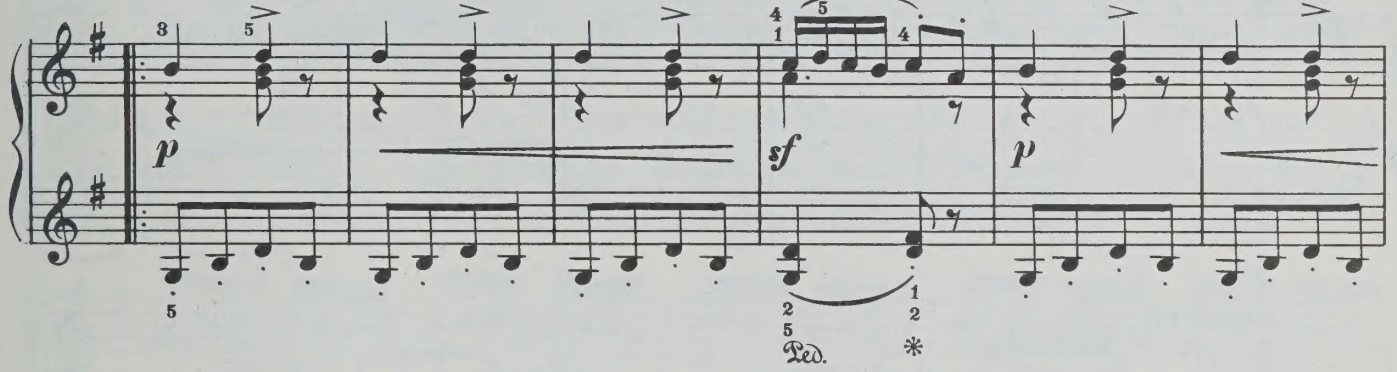


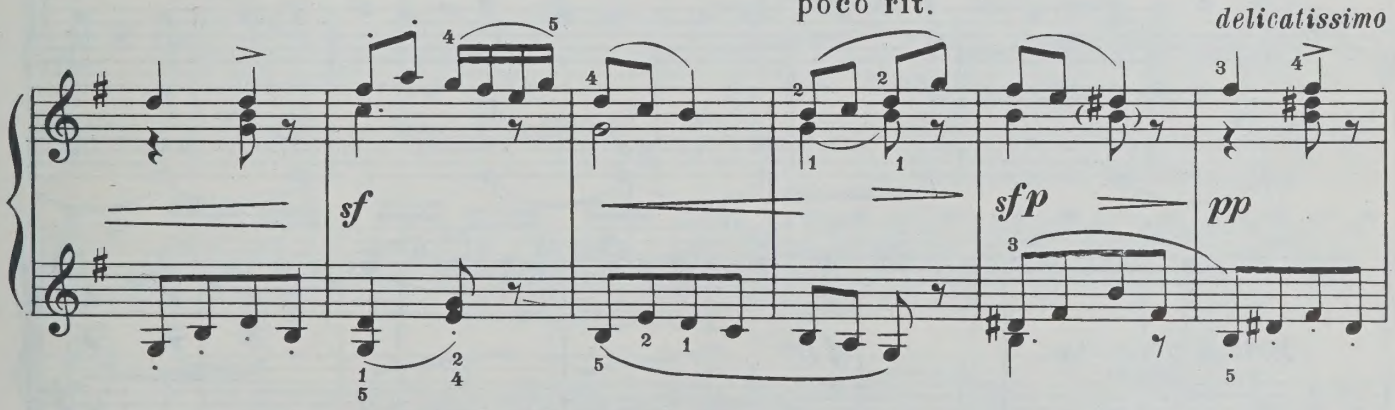
Allegretto scherzoso non troppo allegro[Шутливо, не очень скоро]

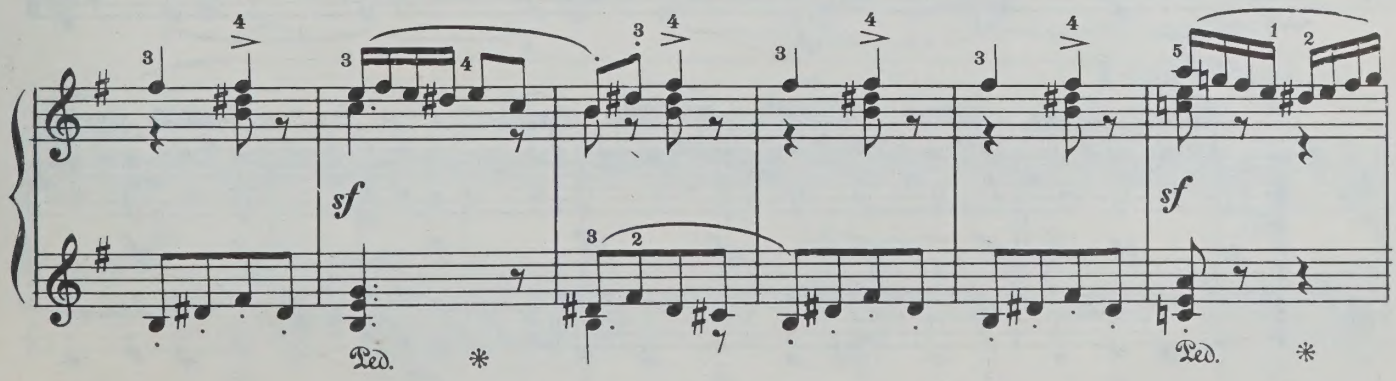


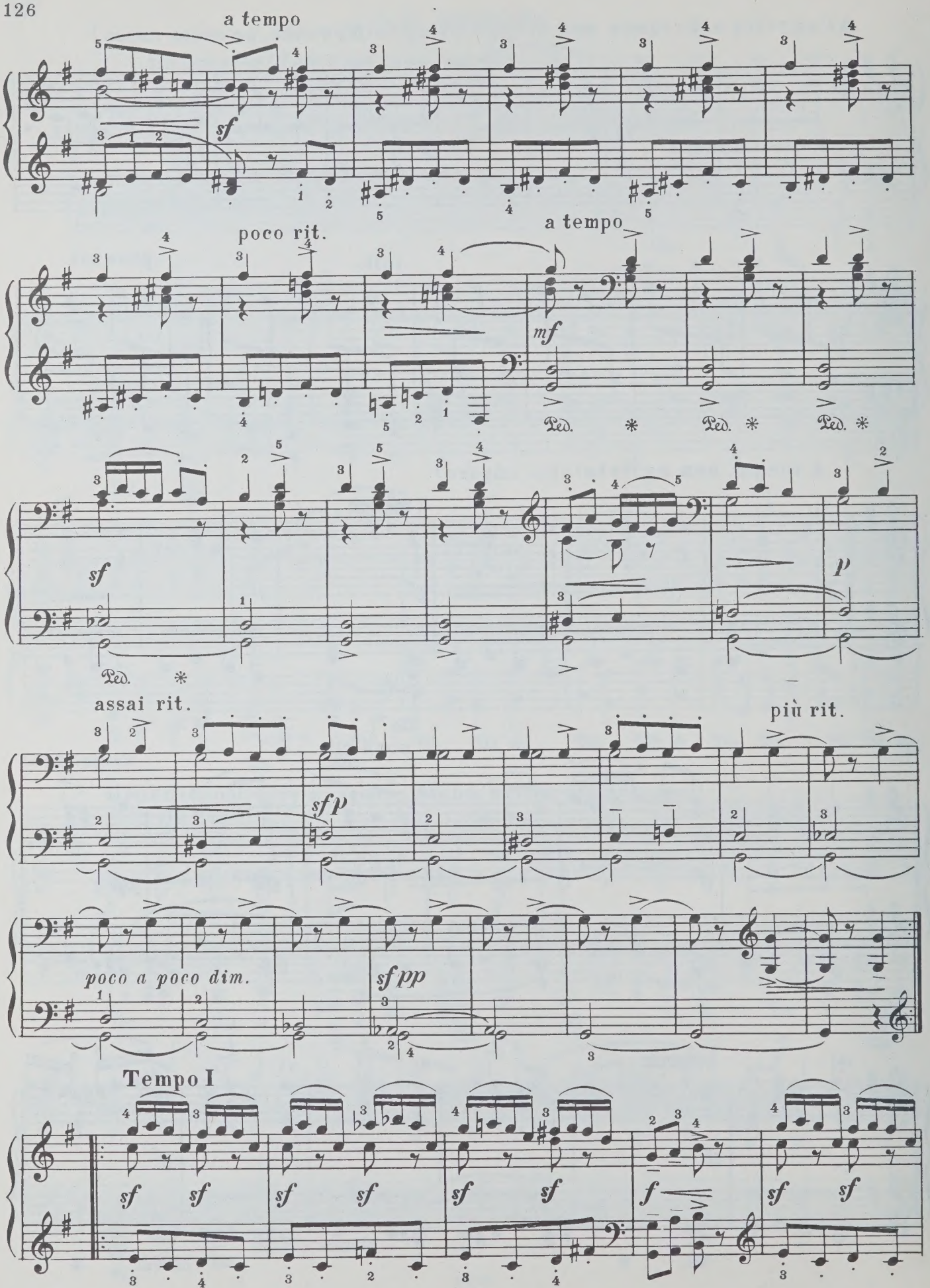


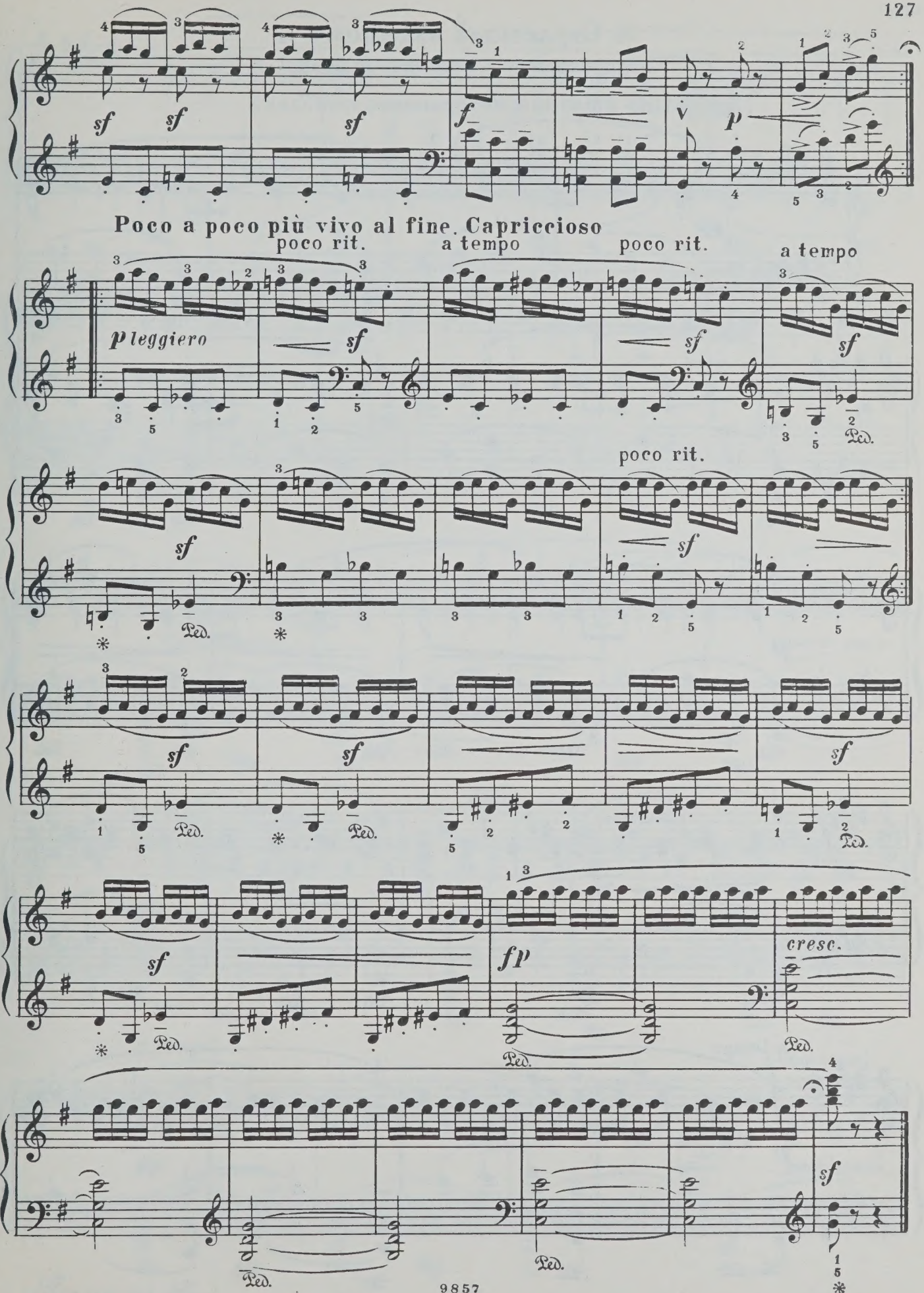
A tempo, non agitato(Alla zmgara)







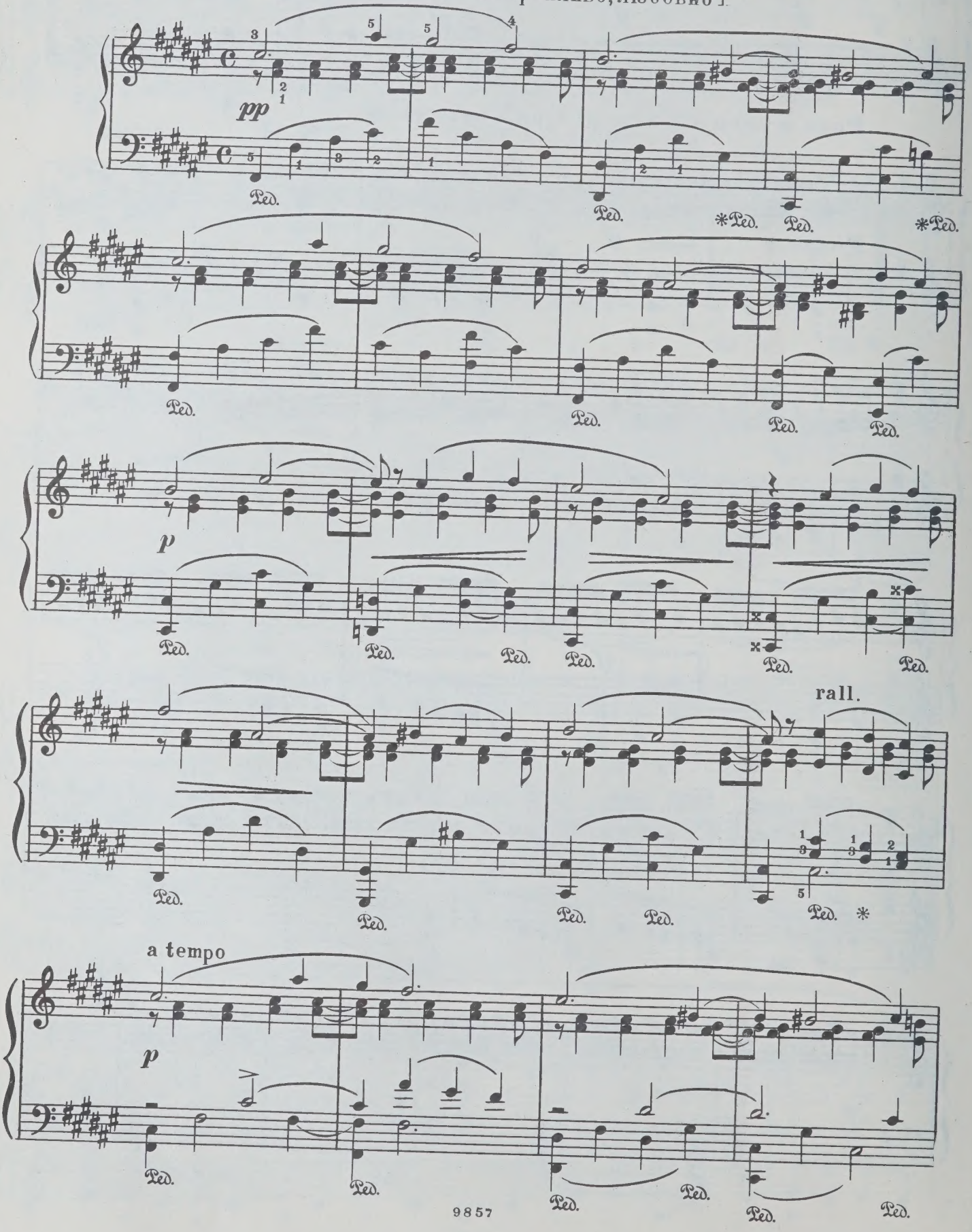

a tempo
sf
poco rit.
a tempo
mf
Ped. * Ped. * Ped. *
sf
p
Ped. *
assai rit.
più rit.
sfp
poco a poco dim.
sfpp
Tempo I
sf sf sf sf sf sf f sf sf

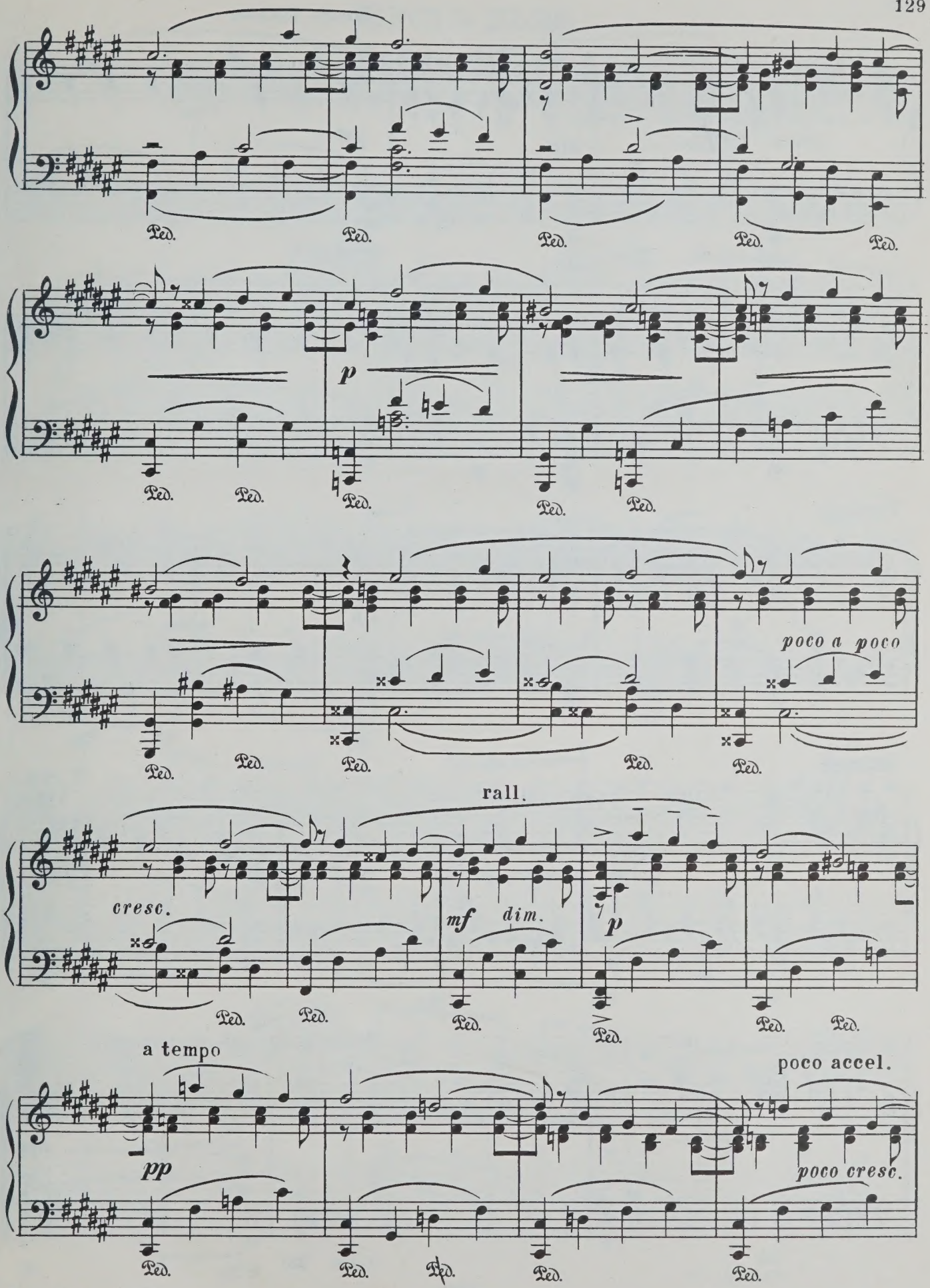

Poco a poco più vivo al fine. Capriccioso
poco rit.
a tempo
poco rit.
a tempo
poco rit.
pleggiero
cresc.
Ped.

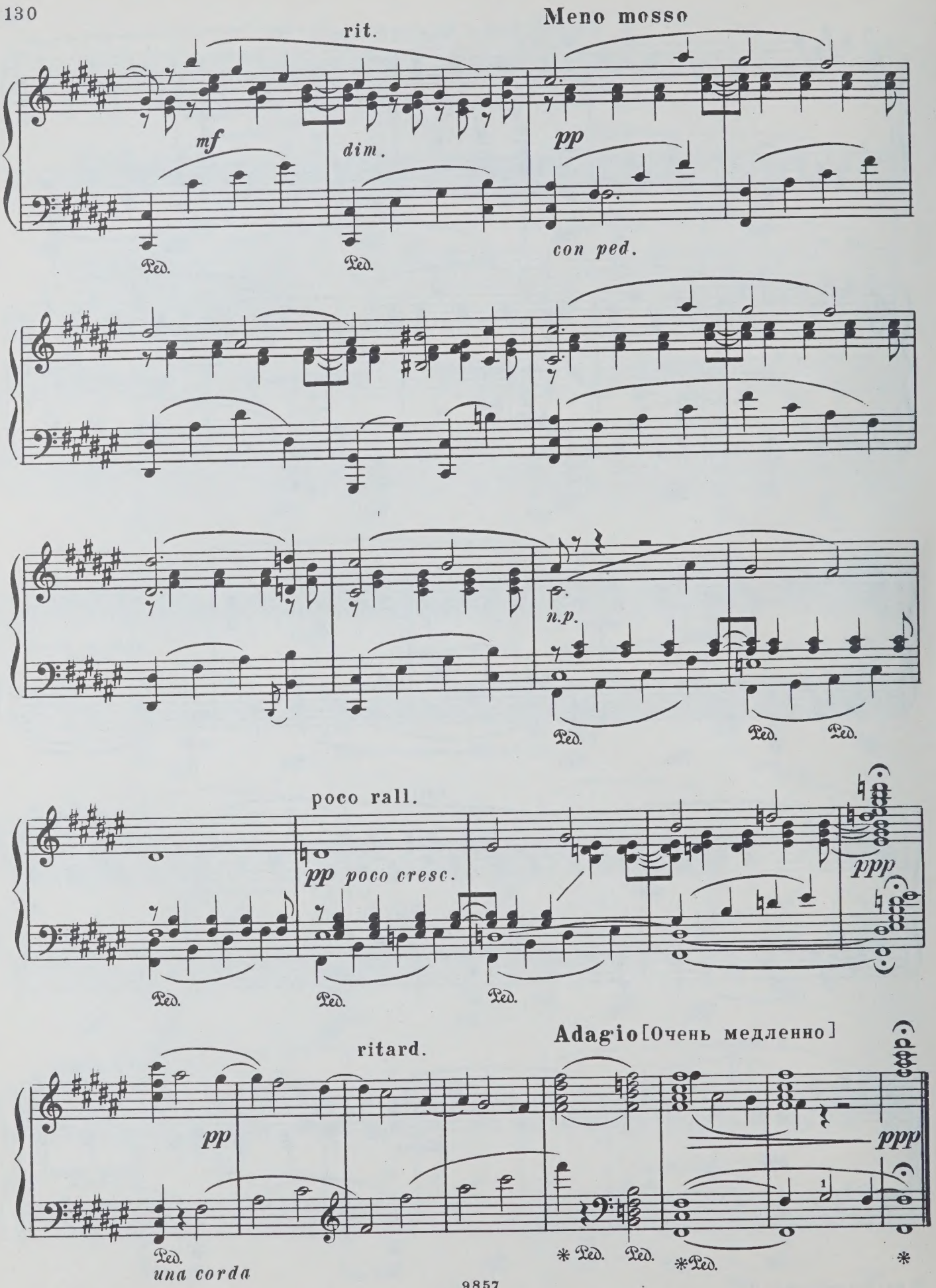
6. Страстный экспромт

(воспоминание о Бельтове и Любе)

Andantino amoroso [Неторопливо, любовно]




Ped.
p
poco a poco
rall.
cresc.
mf
dim.
p
a tempo
pp
poco accel.
poco cresc.

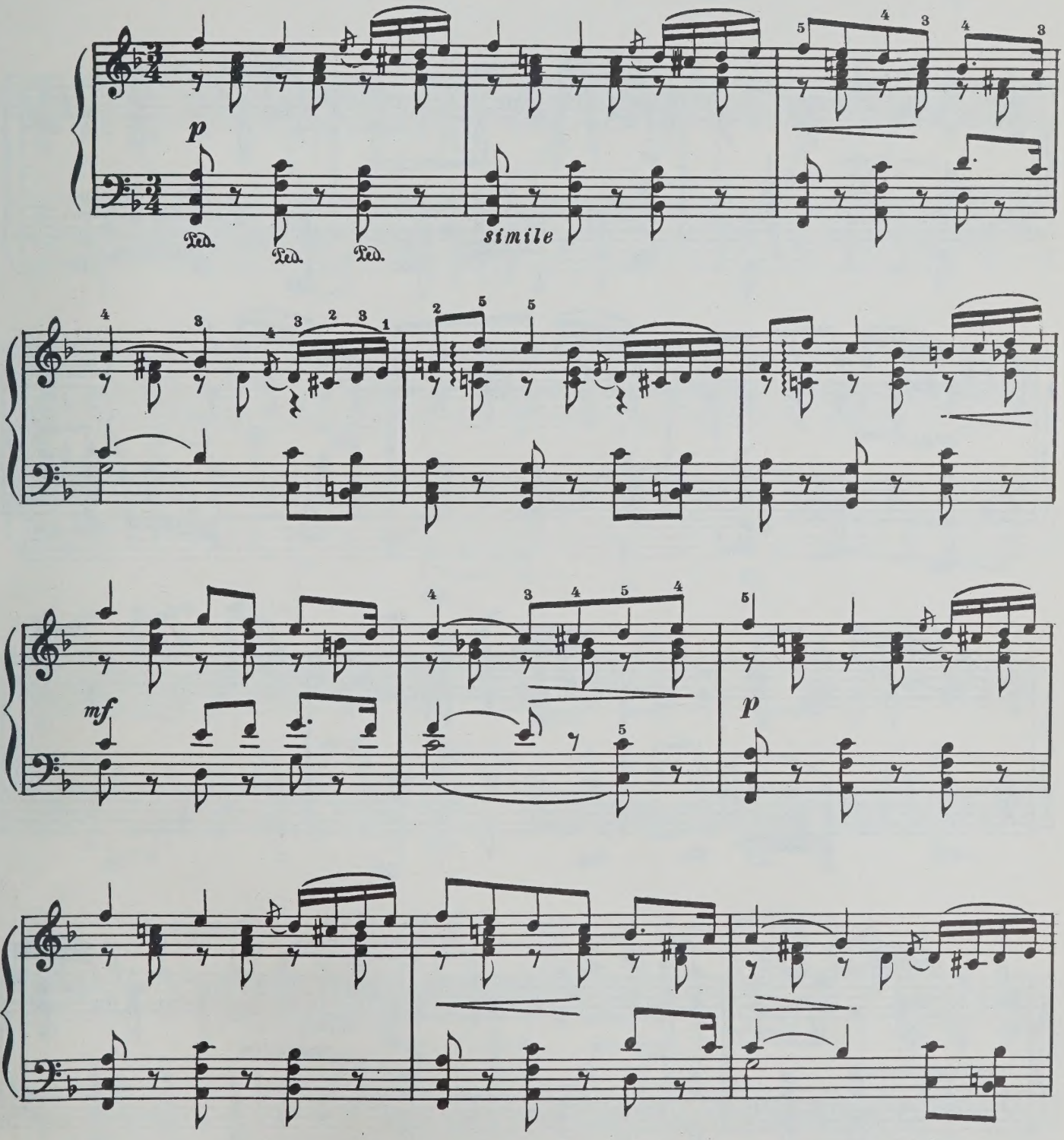

rit.
Meno mosso
mf
dim.
pp
Ped.
Ped.
con ped.
n.p.
Ped.
Ped.
Ped.
poco rall.
pp poco cresc.
ppp
Ped.
Ped.
Ped.
ritard.
Adagio [Очень медленно]
pp
ppp
Ped.
una corda
* Ped.
Ped.
*Ped.
*

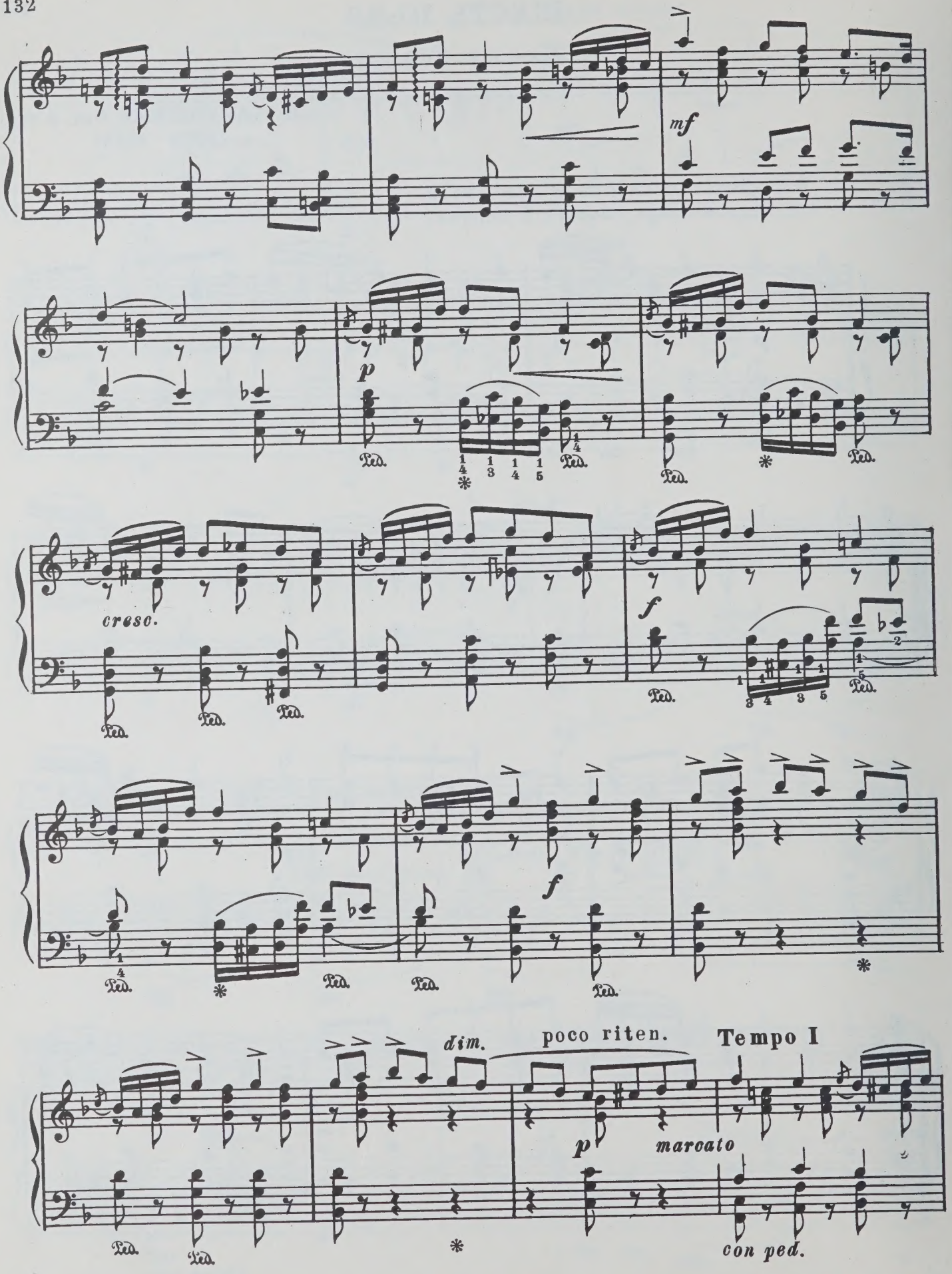
ШЕСТЬ ПЬЕС

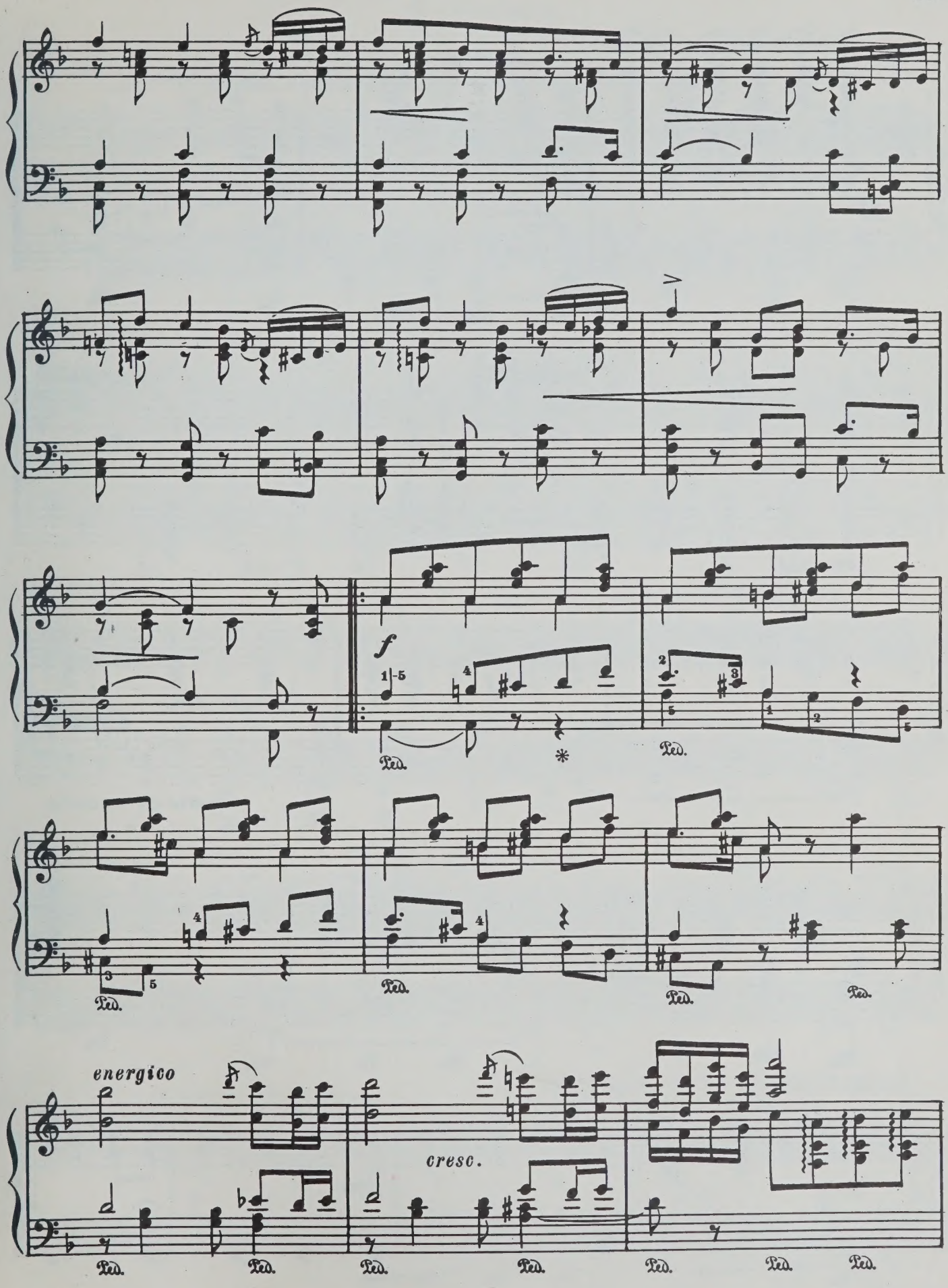
1. Песня без слов

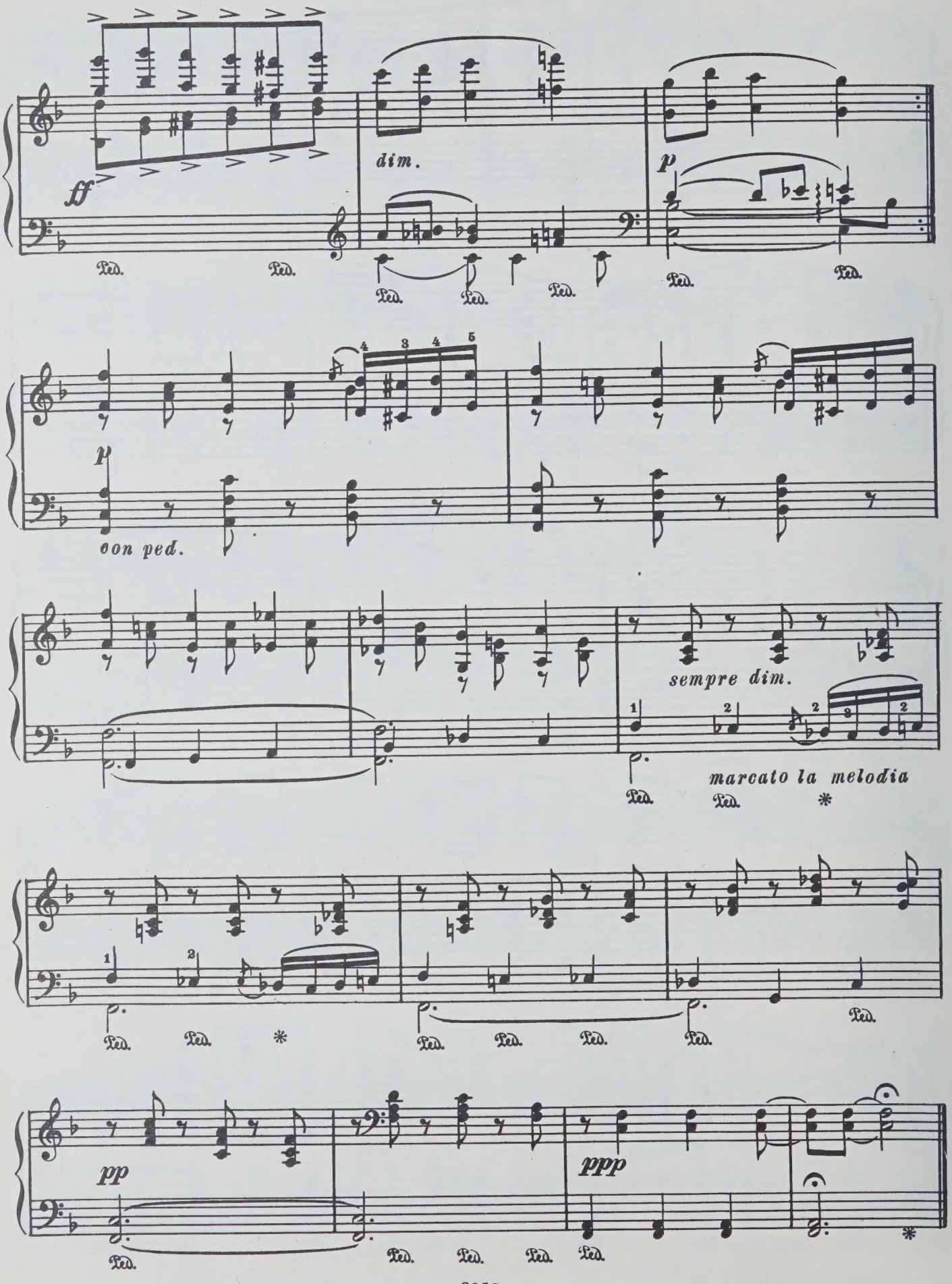
П. ЧАЙКОВСКИЙ. Соч. 2 № 3
(1840 – 1893)

Allegretto grazioso e cantabile
[Довольно скоро, изящно и певуче]




mf
p
Ped.
cresc.
f
dim.
poco riten.
Tempo I
p
marcato
con ped.

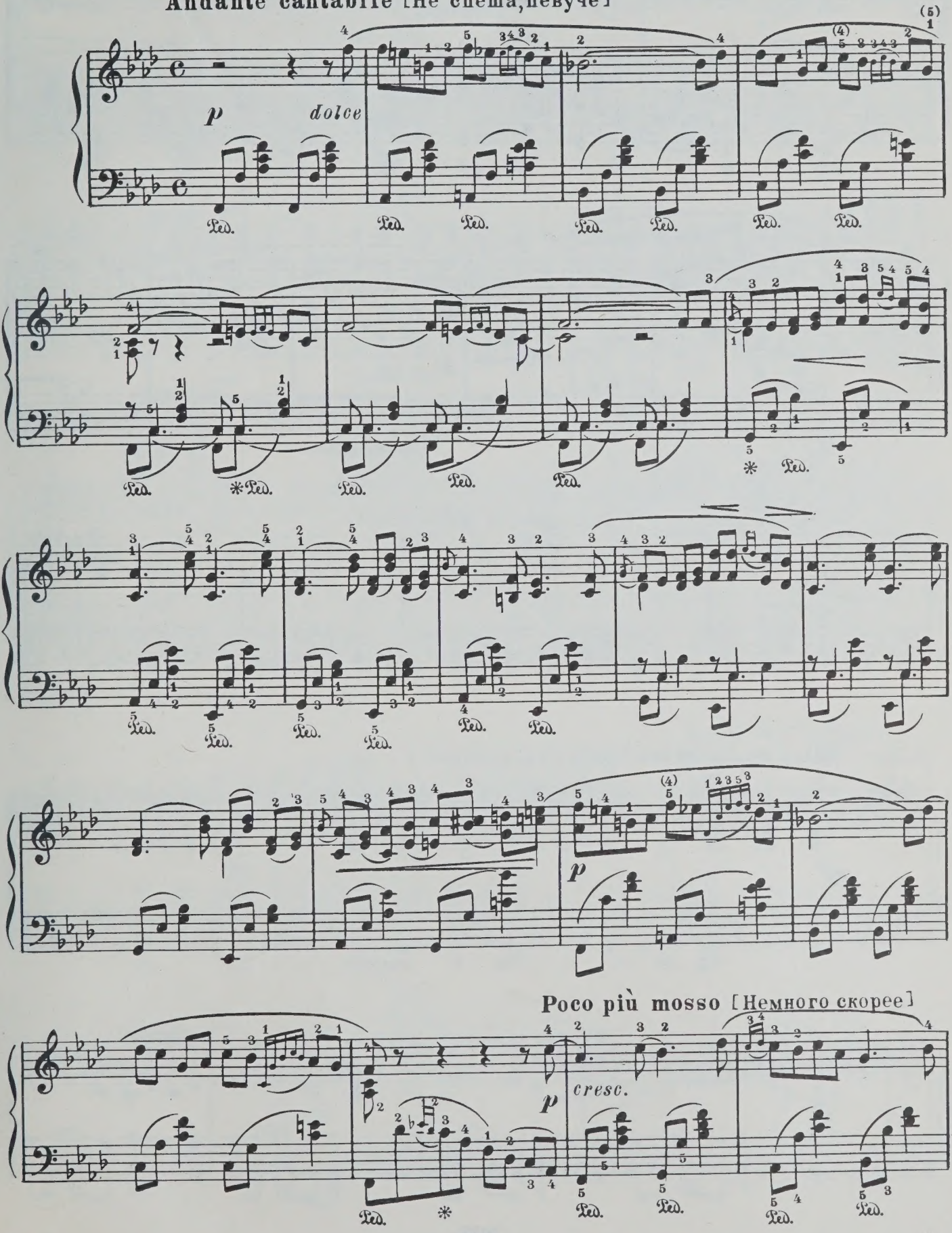

f
Ped.
*
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
energico
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

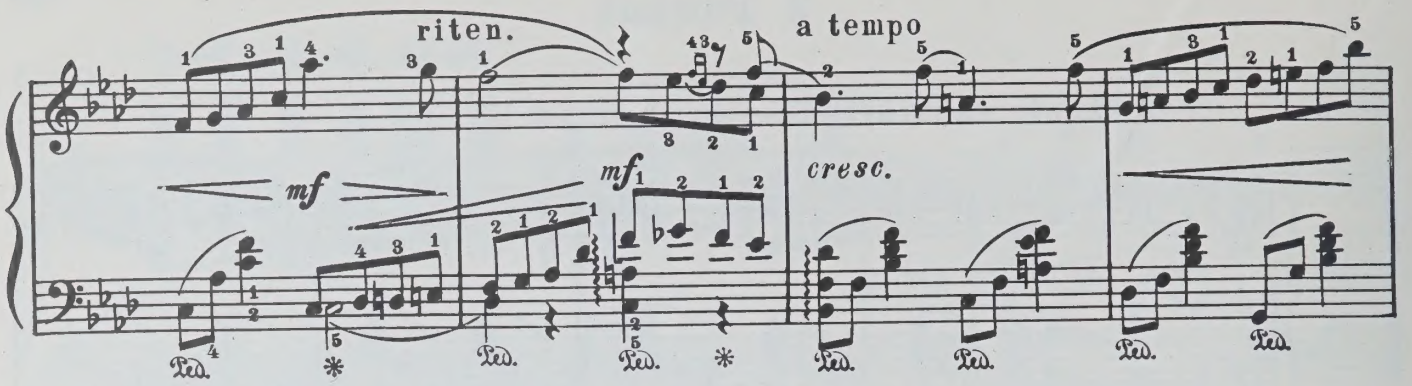

ff
dim.
p
Ped.
p
con ped.
sempre dim.
marcato la melodia
pp
ppp

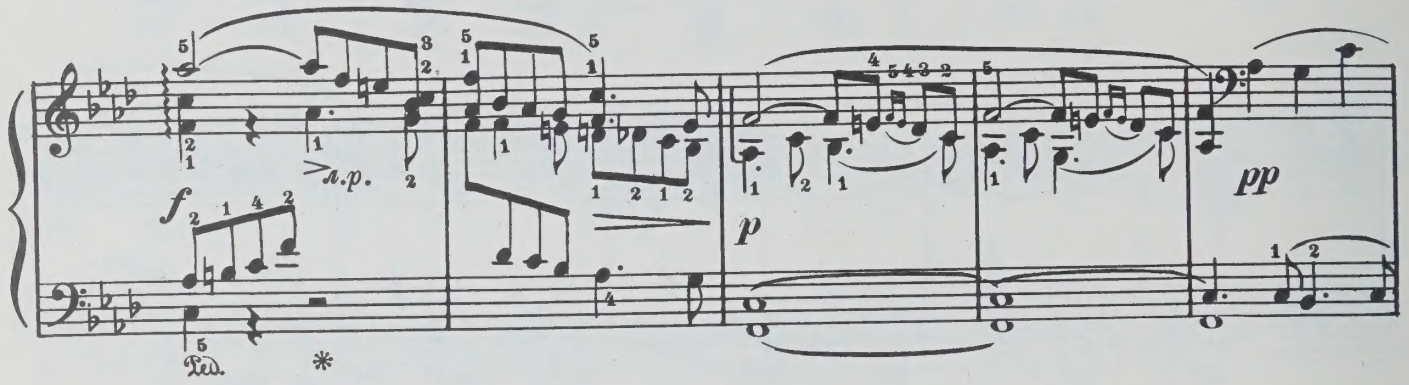
2. Романс

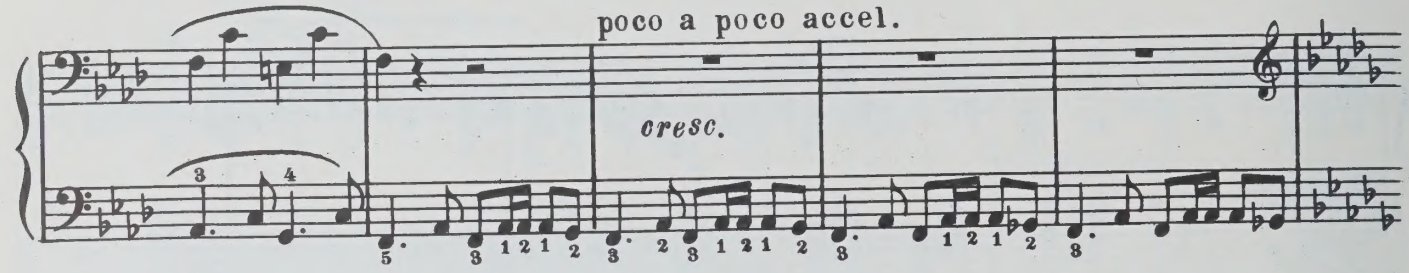
Соч. 5

Andante cantabile [Не спеша, певуче]

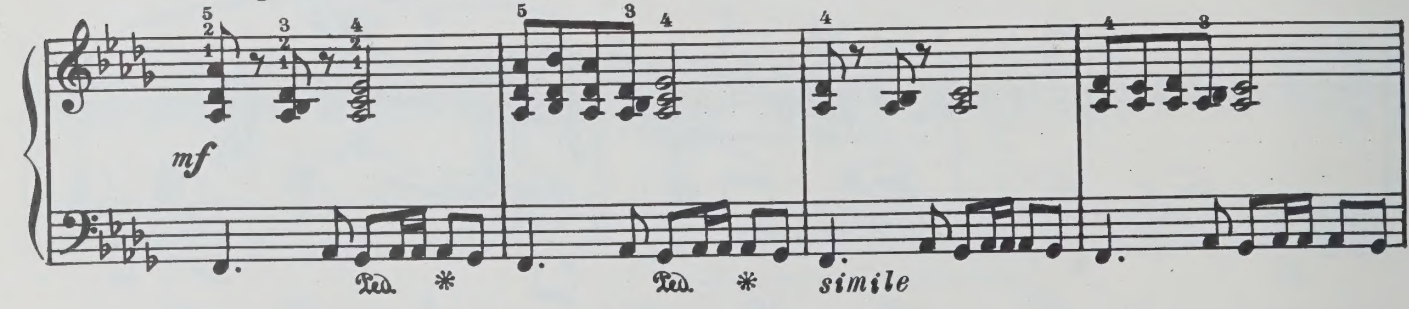


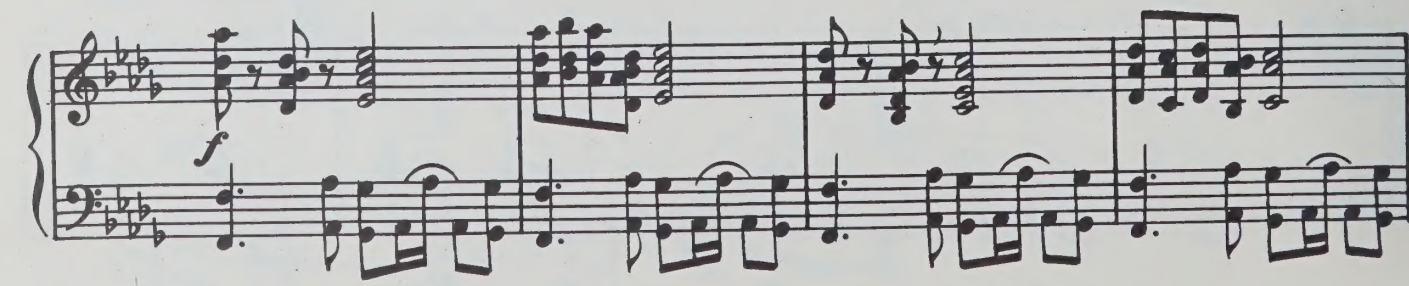


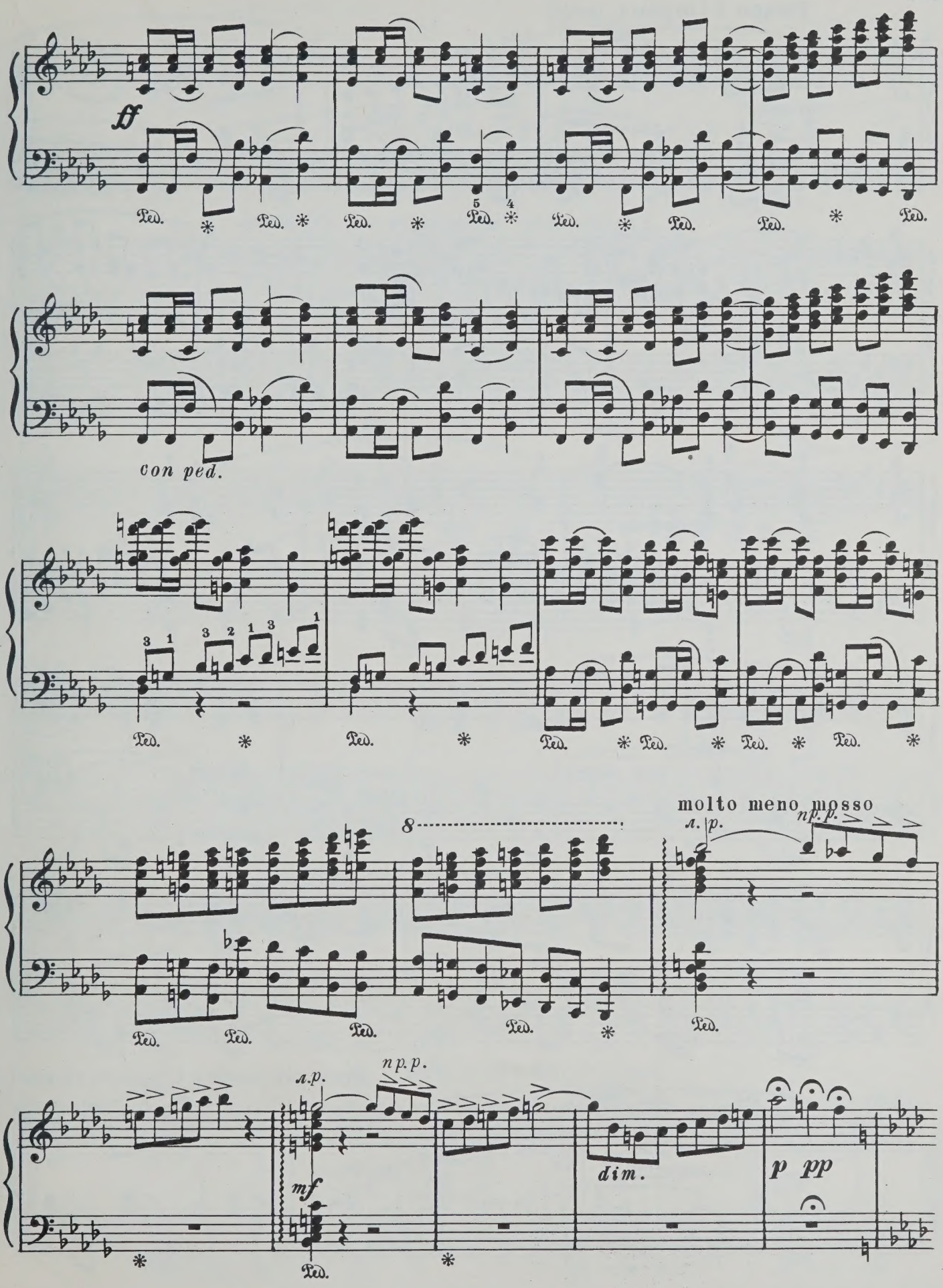


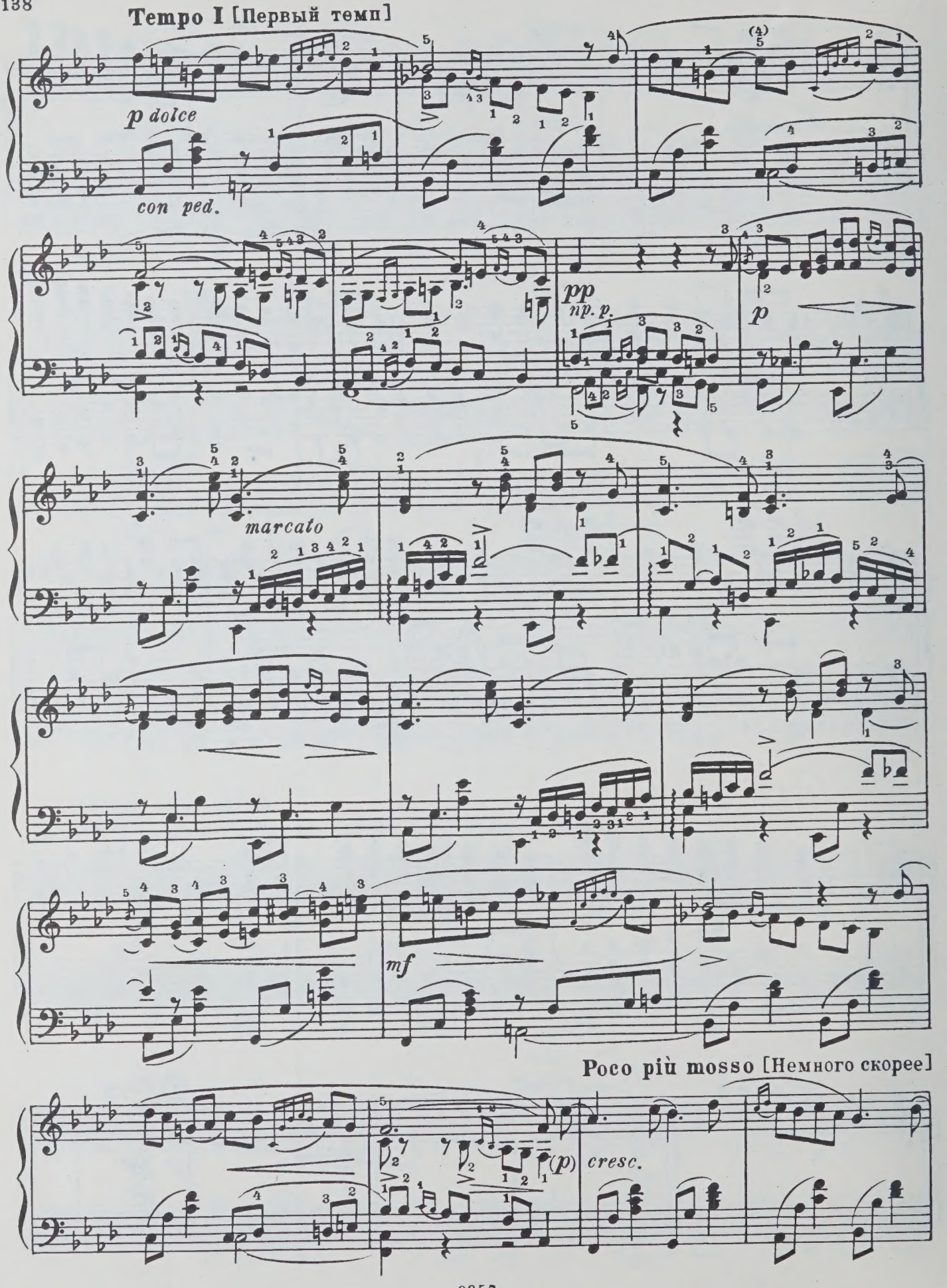


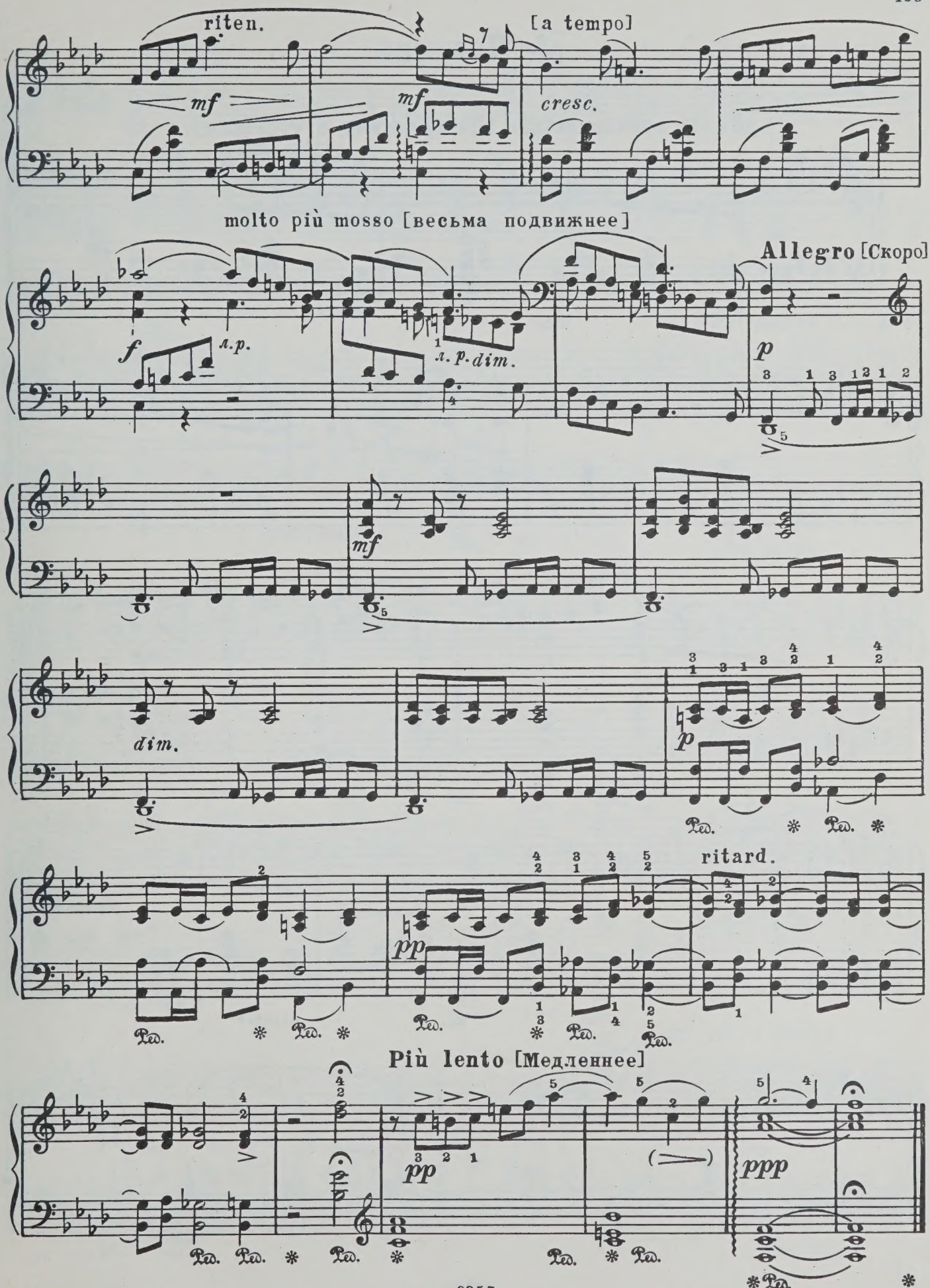
Allegro energico [Скоро, энергично]






ff
con ped.
molto meno mosso
l.p.
npp.
mf
dim.
p pp

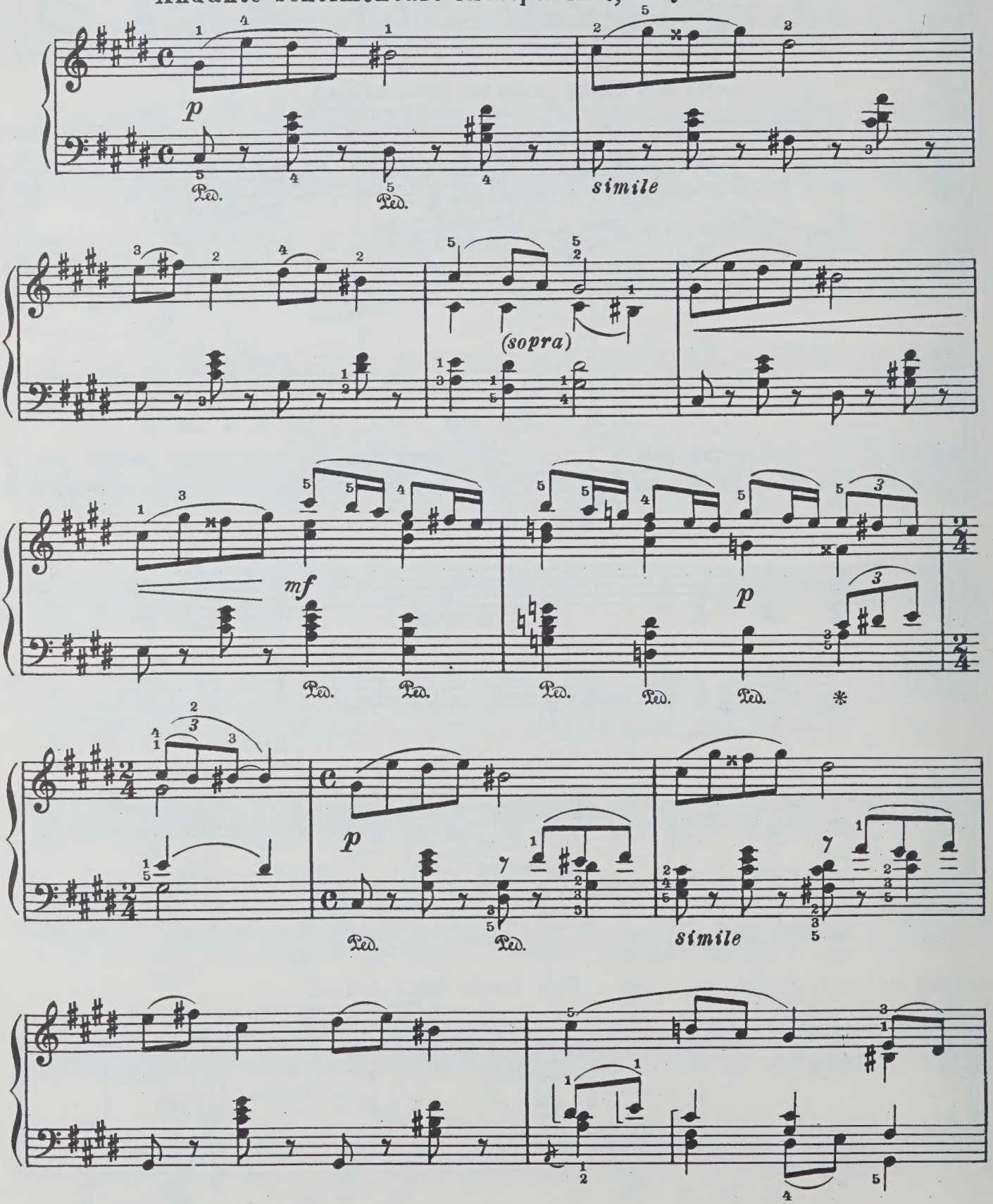

Tempo I [Первый темп]
p dolce
con ped.
pp
pp. p.
p
marcato
mf
Poco più mosso [Немного скорее]
(p)
cresc.

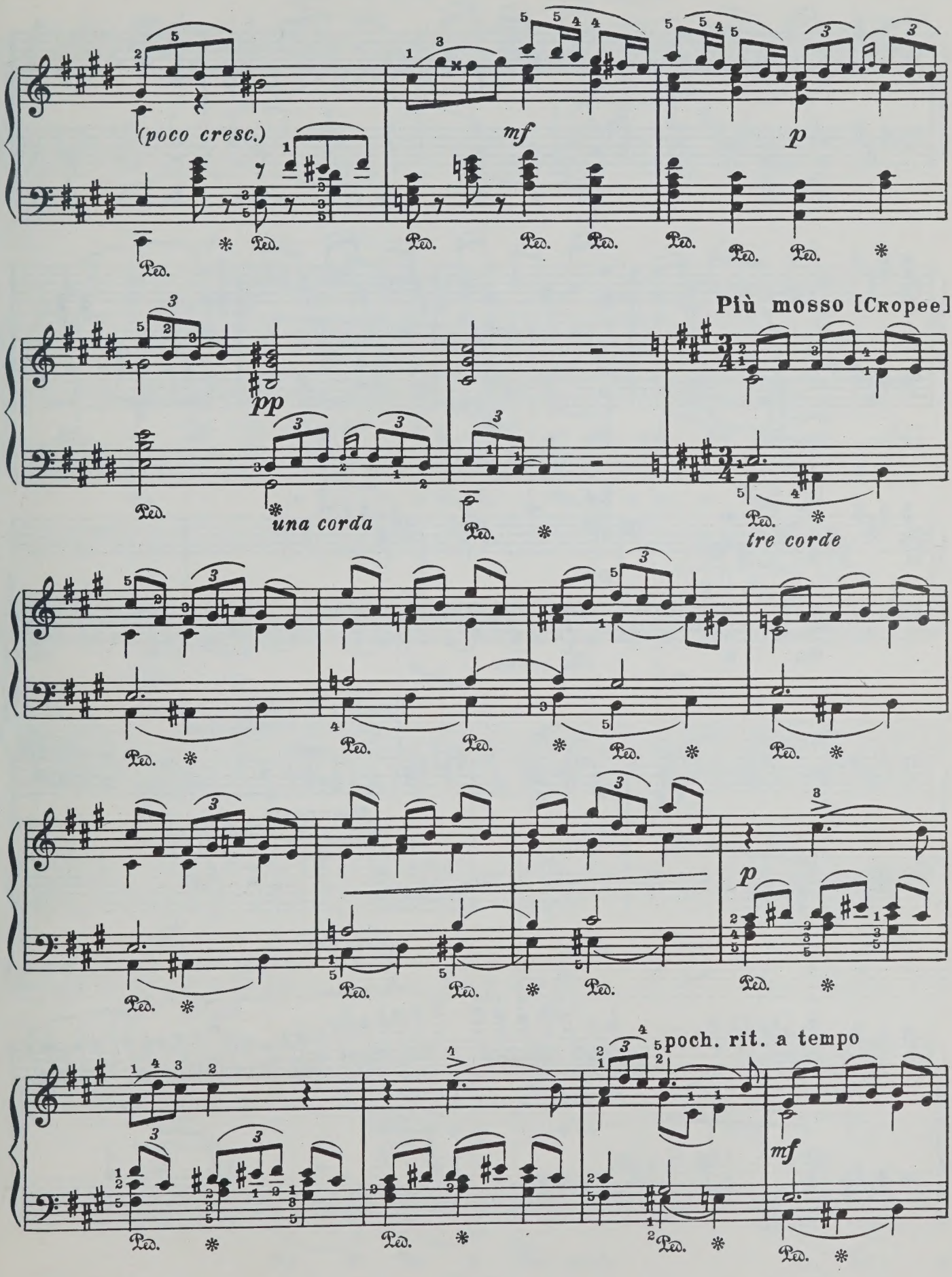

riten.
[a tempo]
mf
mf
cresc.
molto più mosso [весьма подвижнее]
Allegro [Скоро]
f
л.р.
л. р. dim.
p
mf
dim.
p
ritard.
pp
Più lento [Медленнее]
pp
ppp

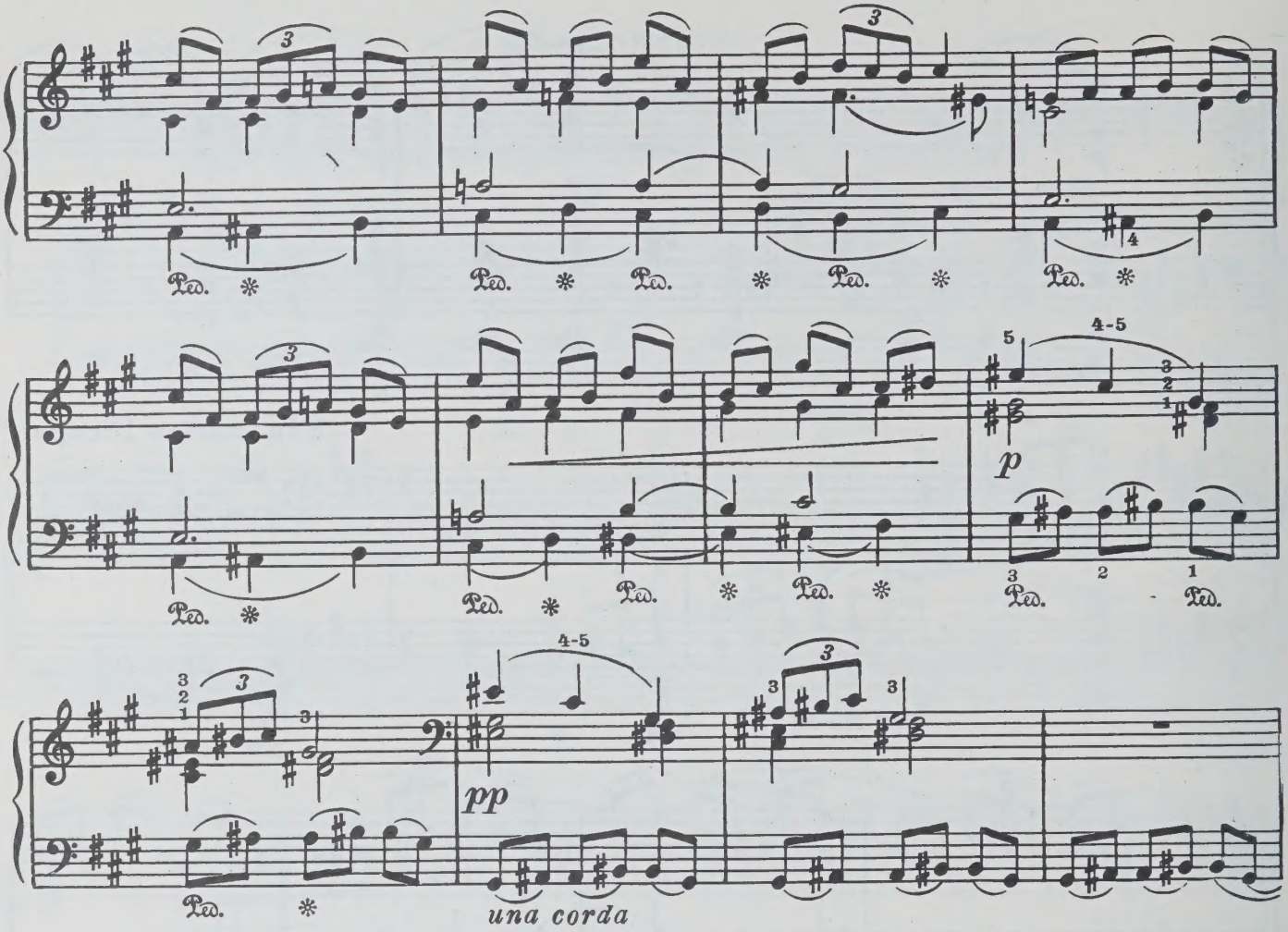
3. Ноктюрн

Соч. 19 №4

Andante sentimentale [Неторопливо, с чувством]

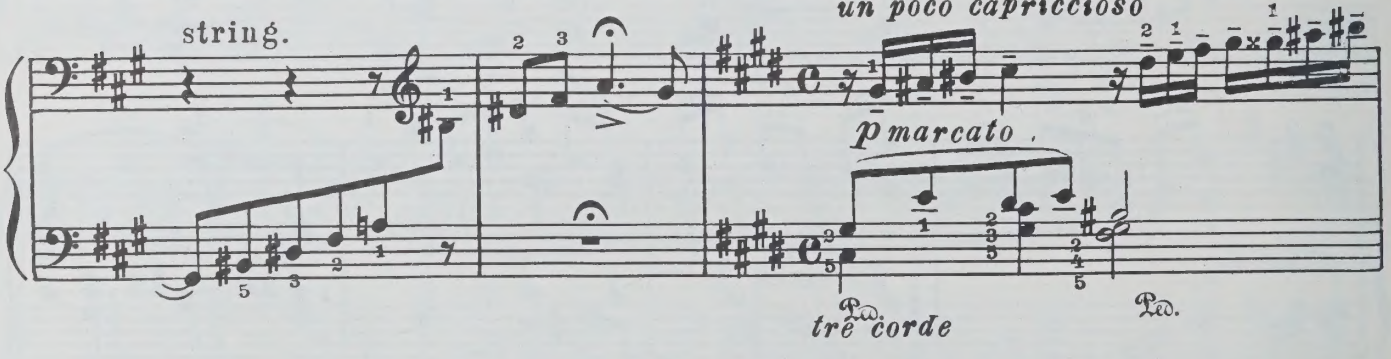


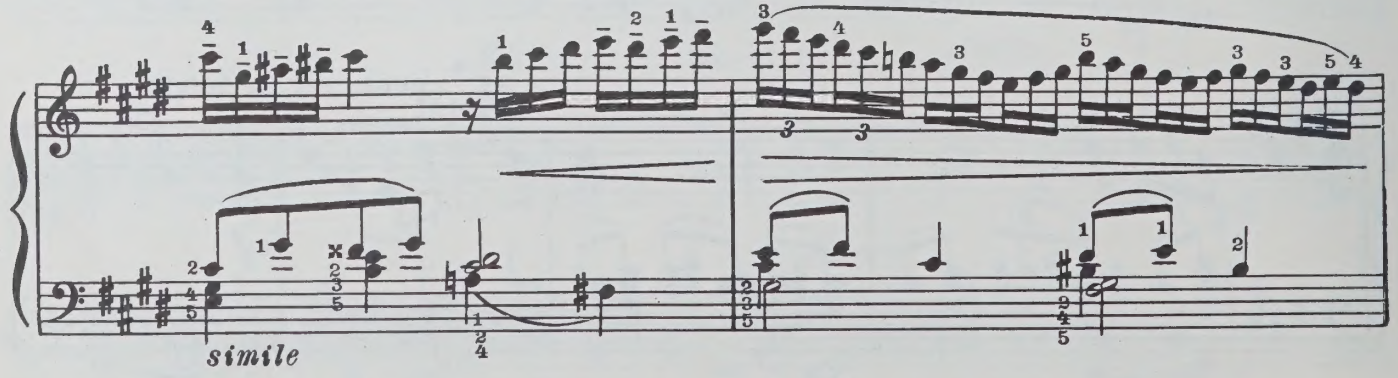

(poco cresc.)
mf
p
Più mosso [Скорее]
pp
una corda
tre corde
p
poch. rit. a tempo
mf

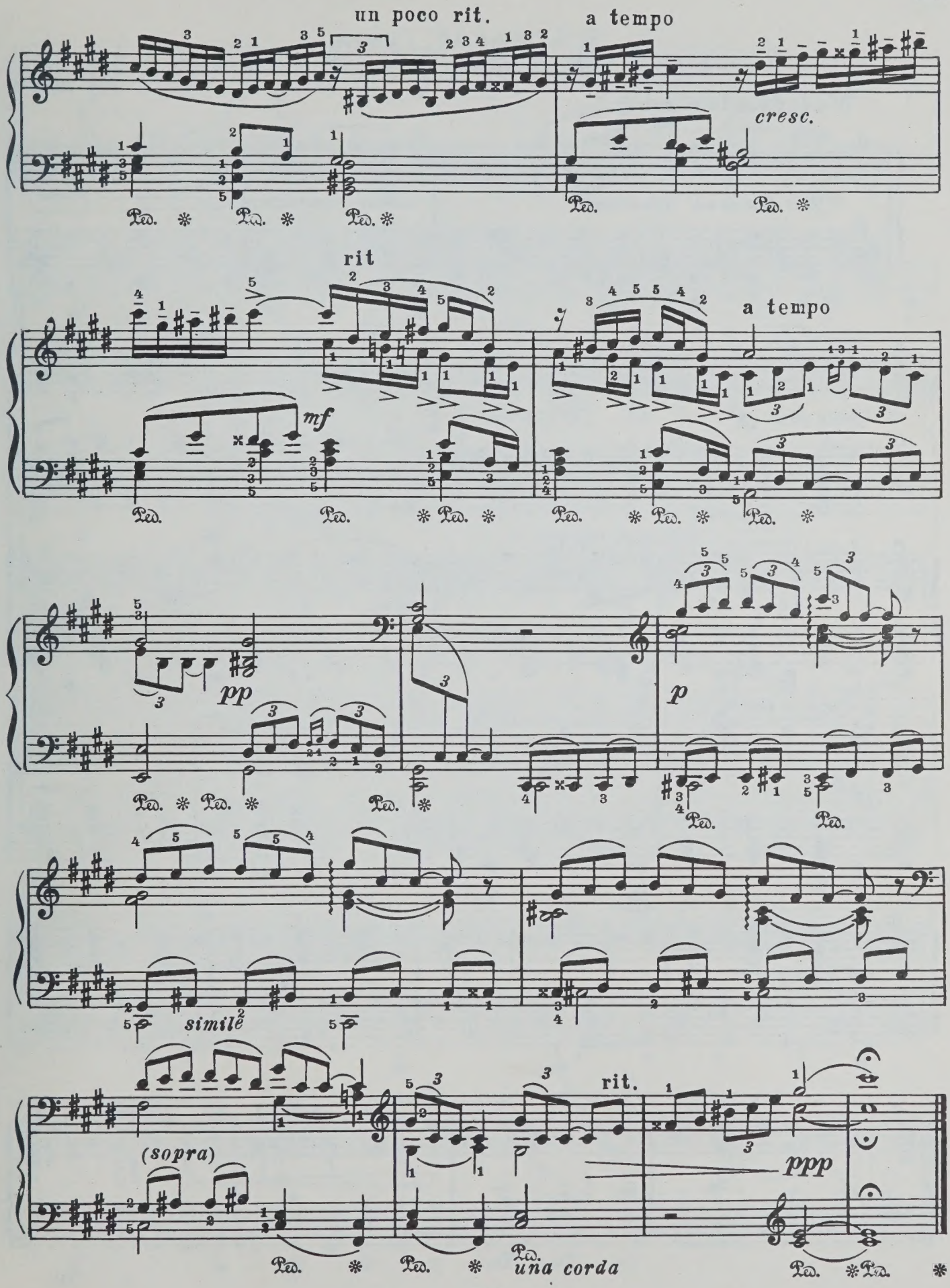


Tempo I [Первый темп]

un poco capriccioso



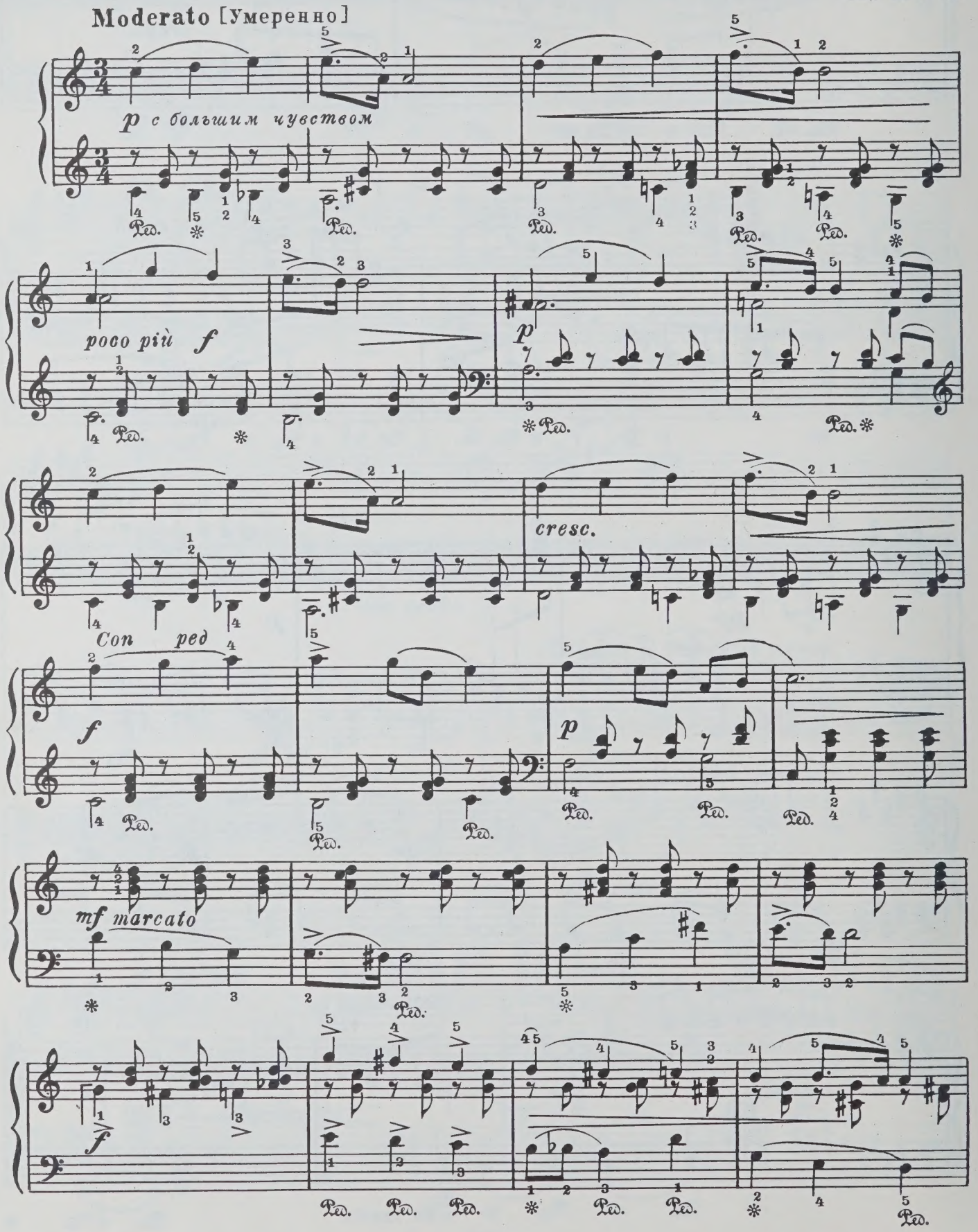


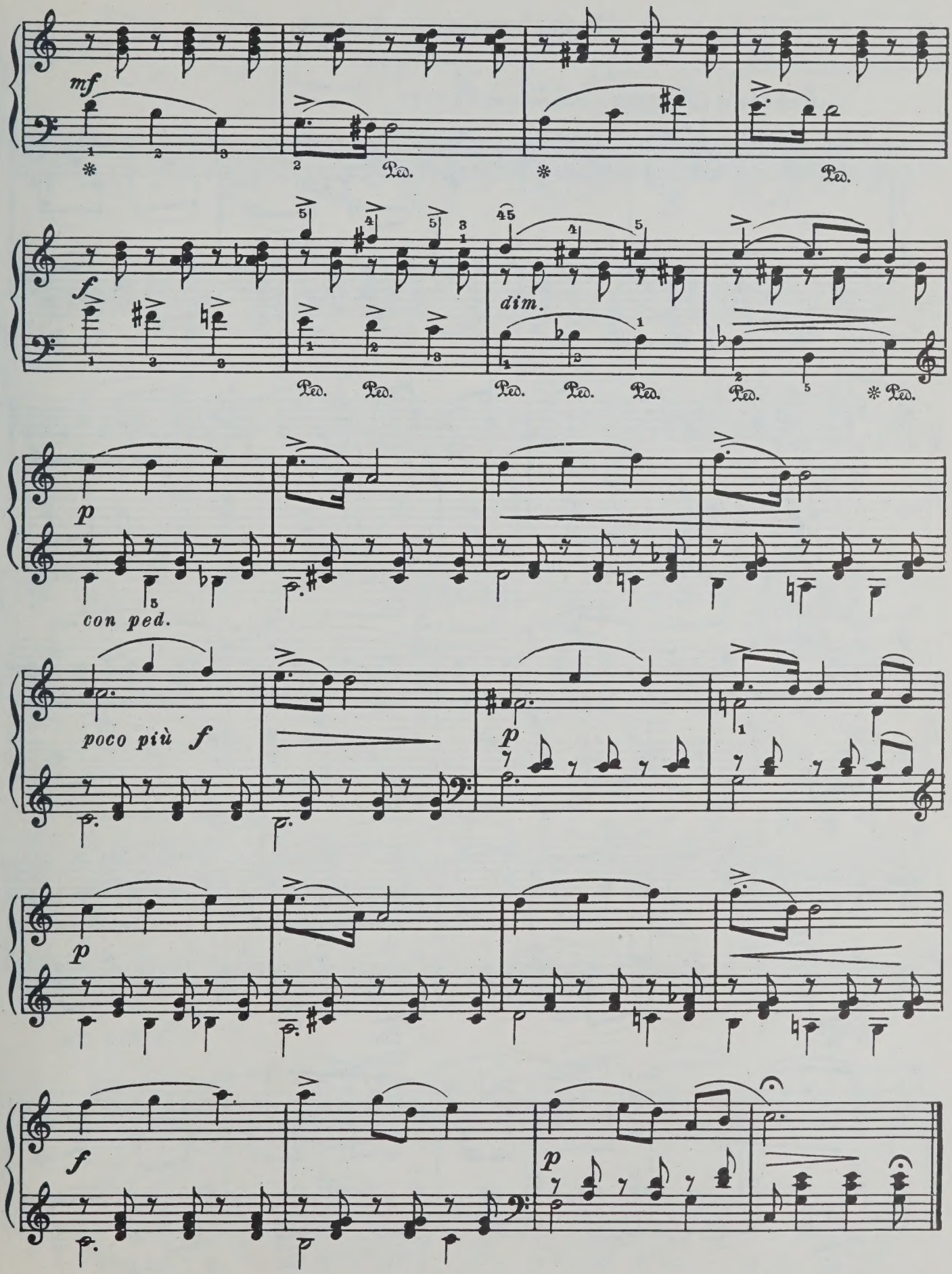

un poco rit.
a tempo
cresc.
rit
a tempo
mf
pp
p
simile
(sopra)
rit.
ppp
una corda

4. Сладкая грёза

(из „Детского альбома“)

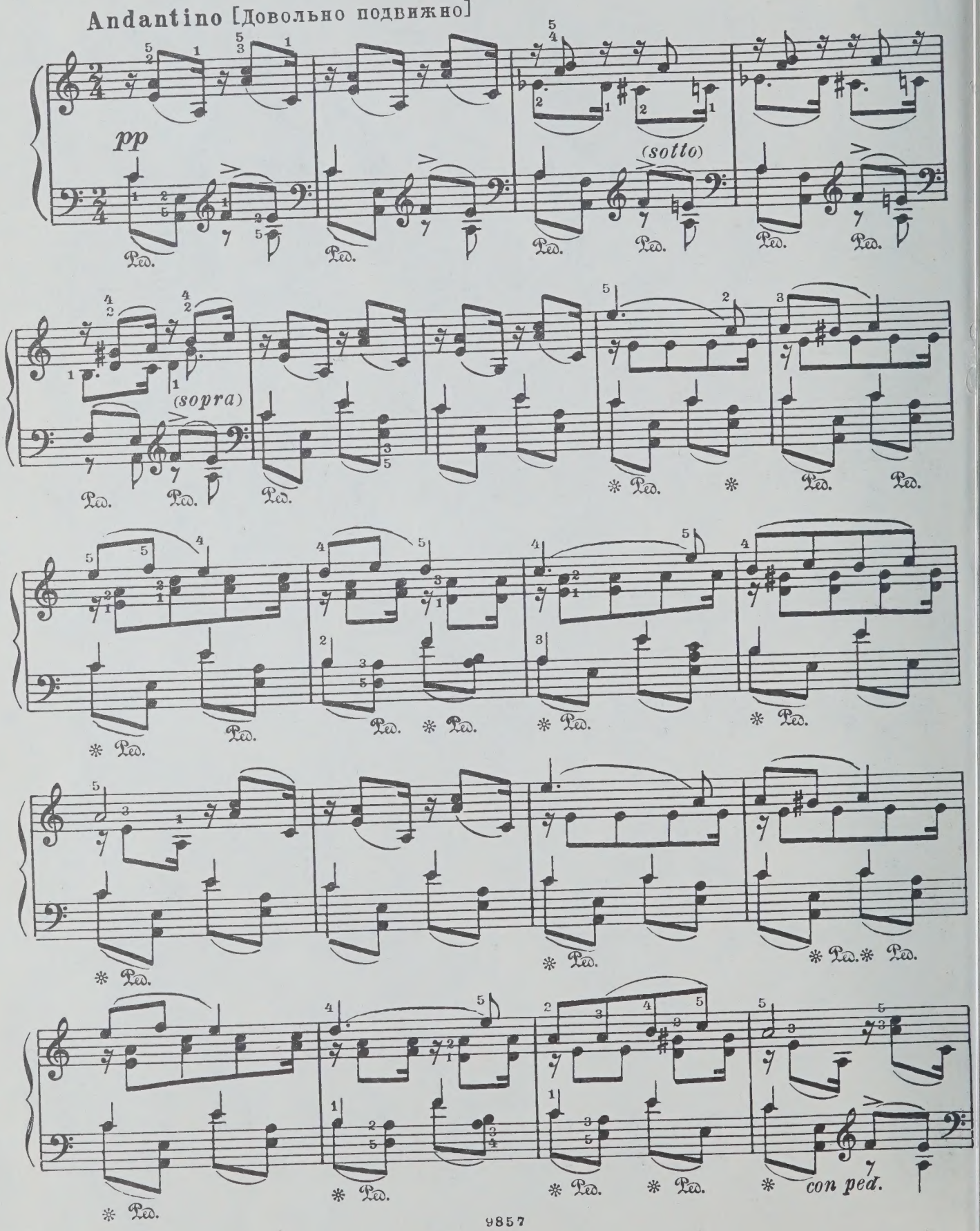
Соч. 39 № 21

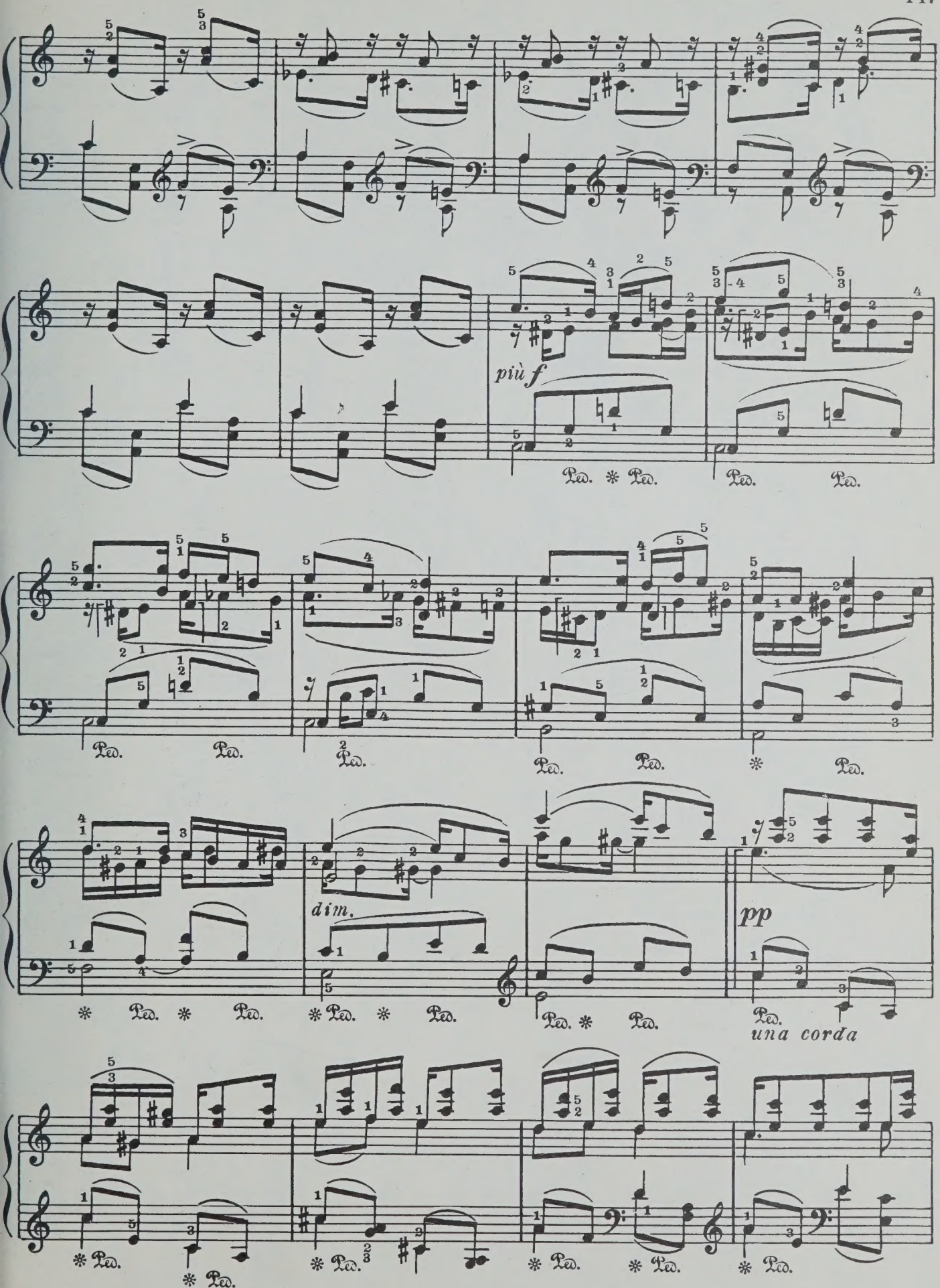


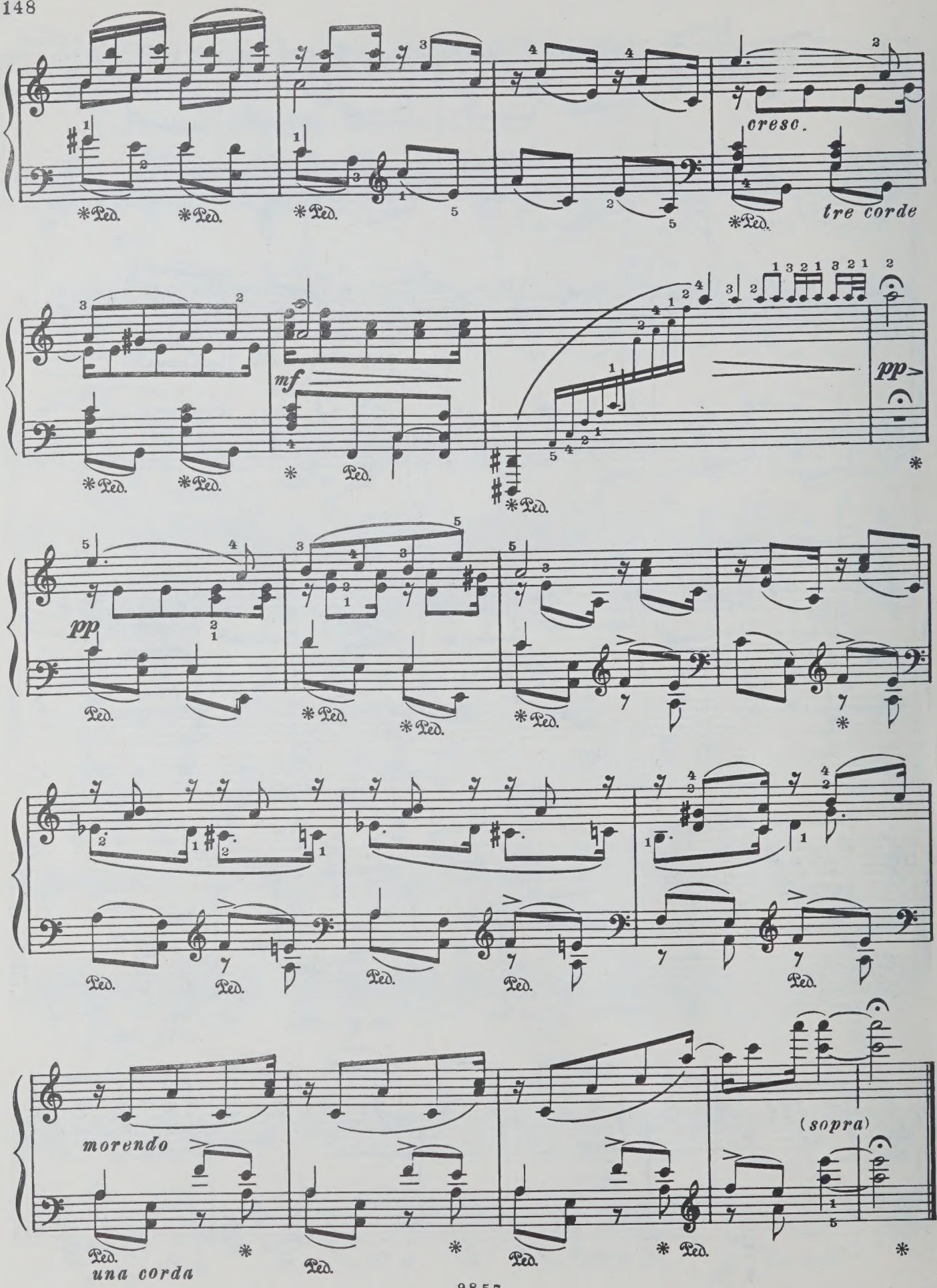

mf
Ped.
f
dim.
p
con ped.
poco più f
p
p
f
p

5. Колыбельная песня

Переложение автора



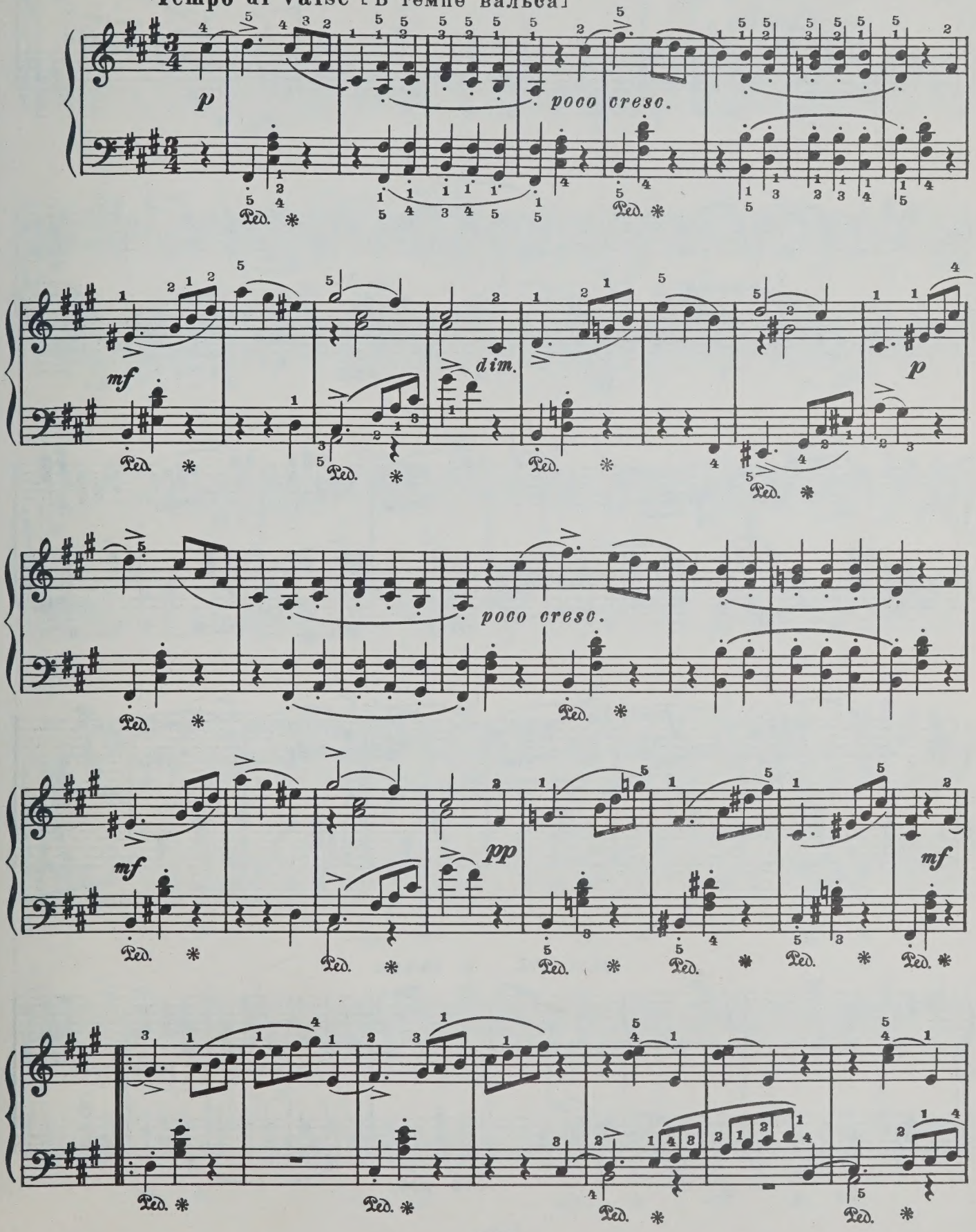

più f
Ped. * Ped.
Ped. Ped.
dim.
pp
una corda

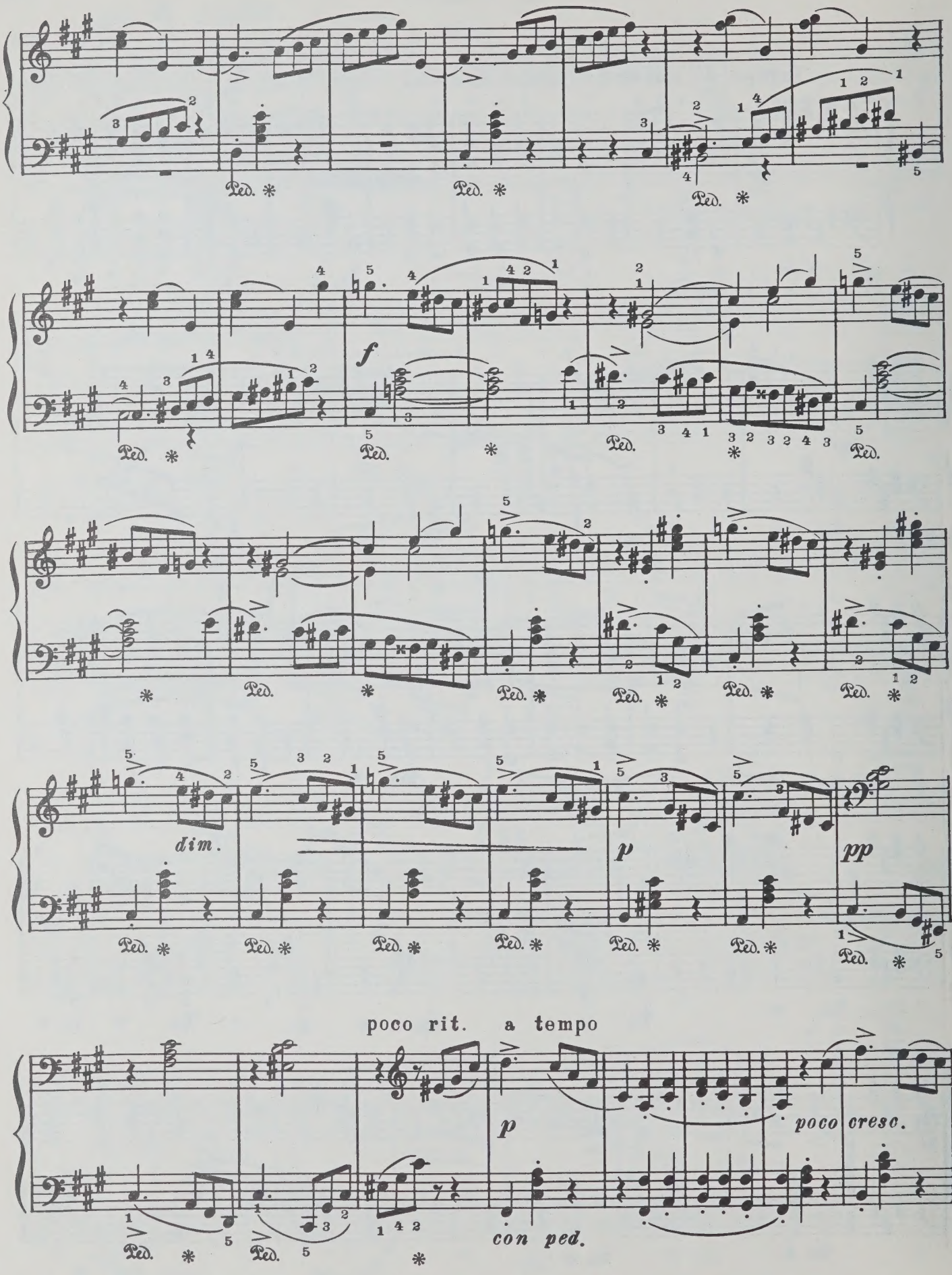

cresc.
tre corde
mf
pp
pp
morendo
una corda
(sopra)

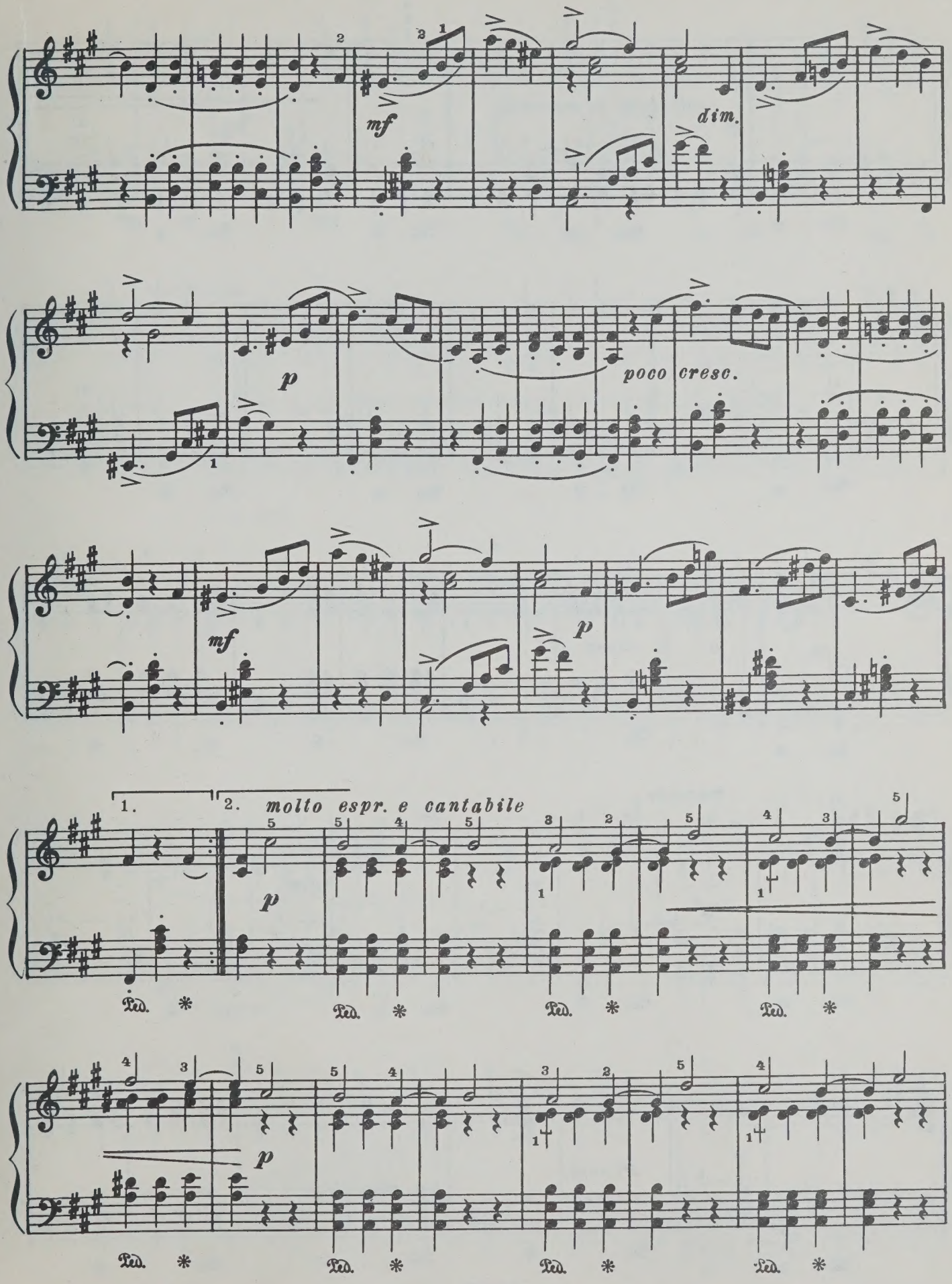
6. Вальс

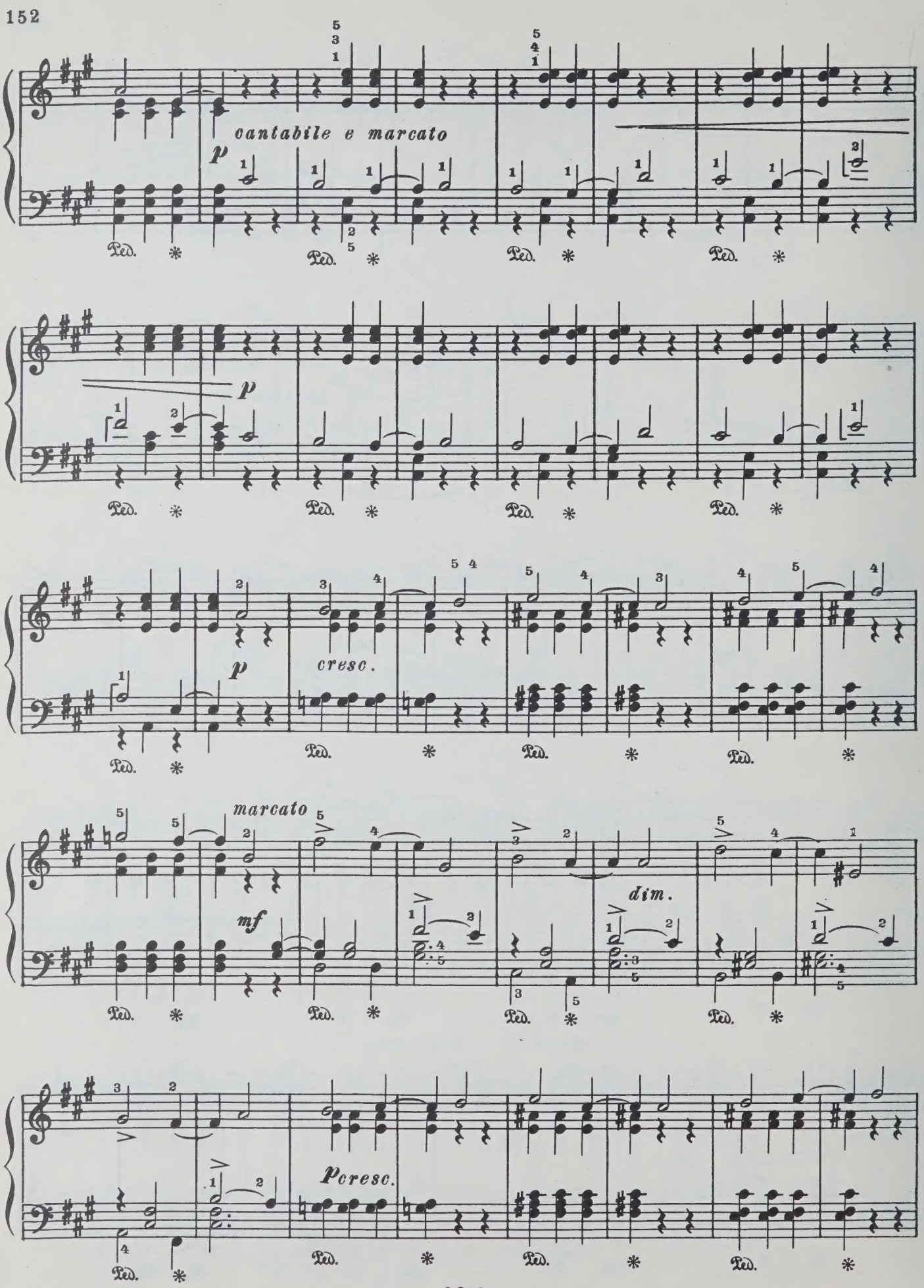
Соч. 40 №9

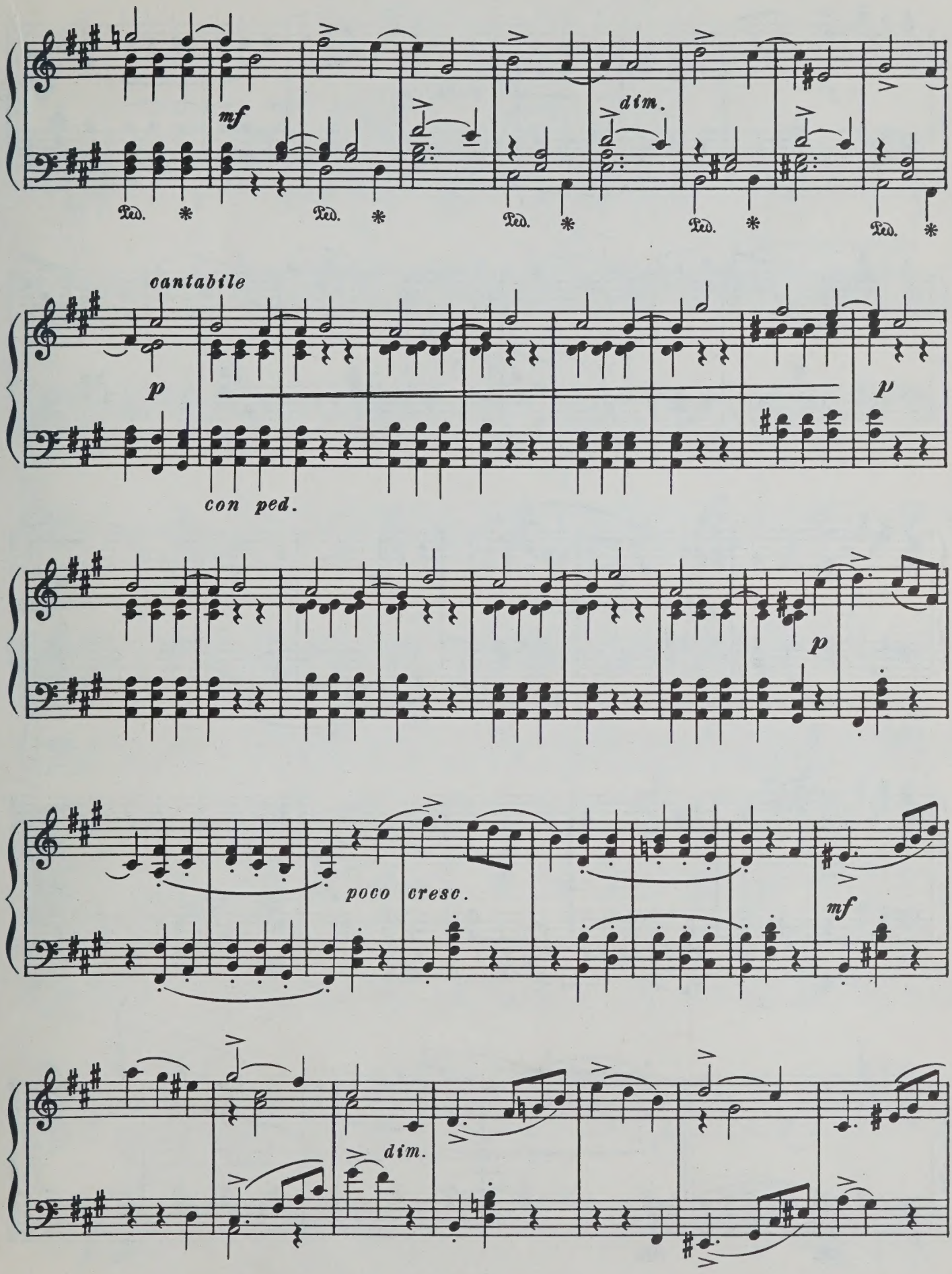
Tempo di valse [В темпе вальса]

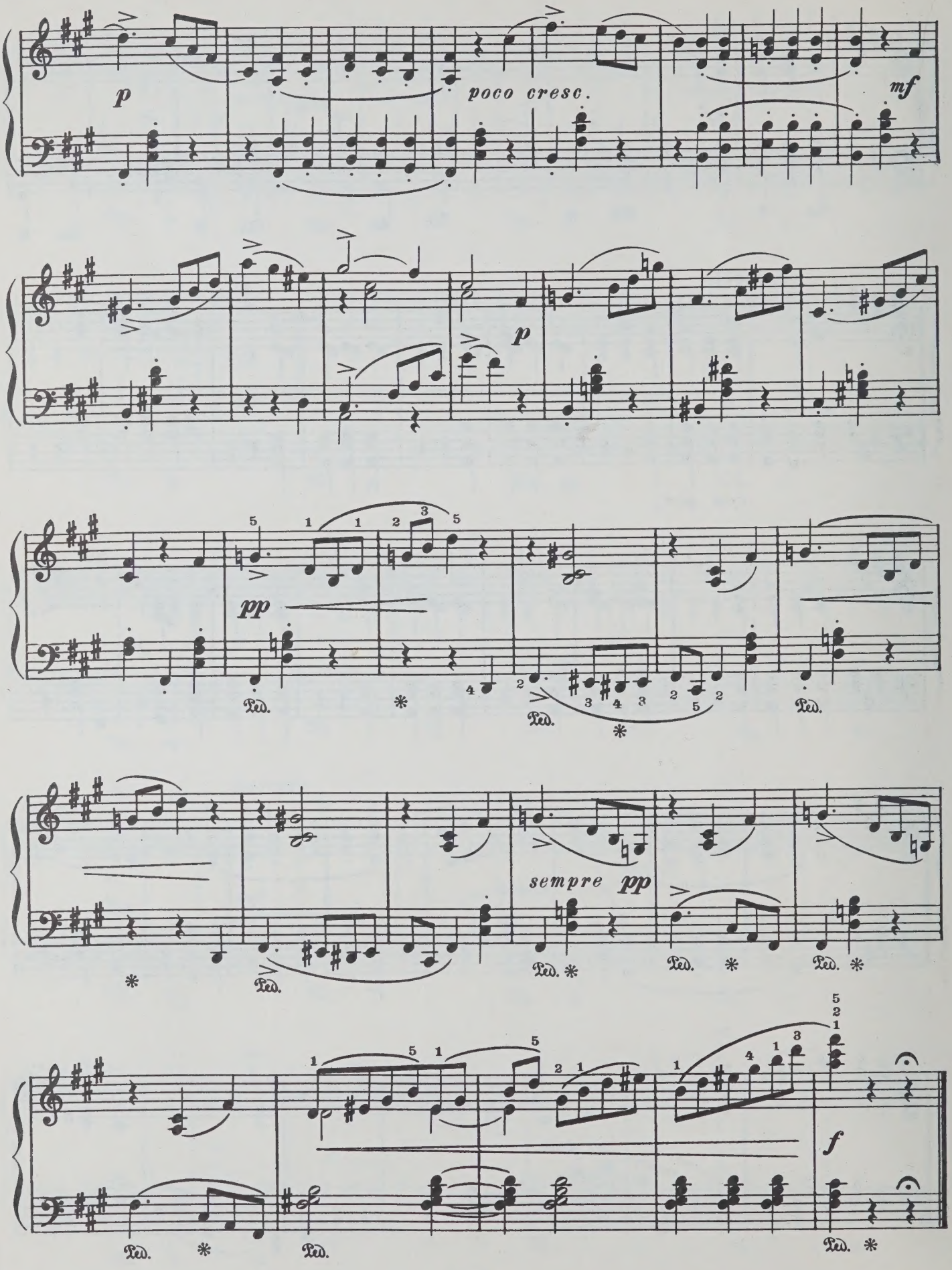



f
dim.
p
pp
poco rit.
a tempo
p
poco cresc.
con ped.


mf
dim.
p
poco cresc.
mf
p
1.
2.
molto espr. e cantabile
p
Ped. *
p
Ped. *


cantabile e marcato
p
Ped.
p
cresc.
marcato
mf
dim.
p cresc.


mf
dim.
Ped.
cantabile
p
con ped.
poco cresc.
dim.

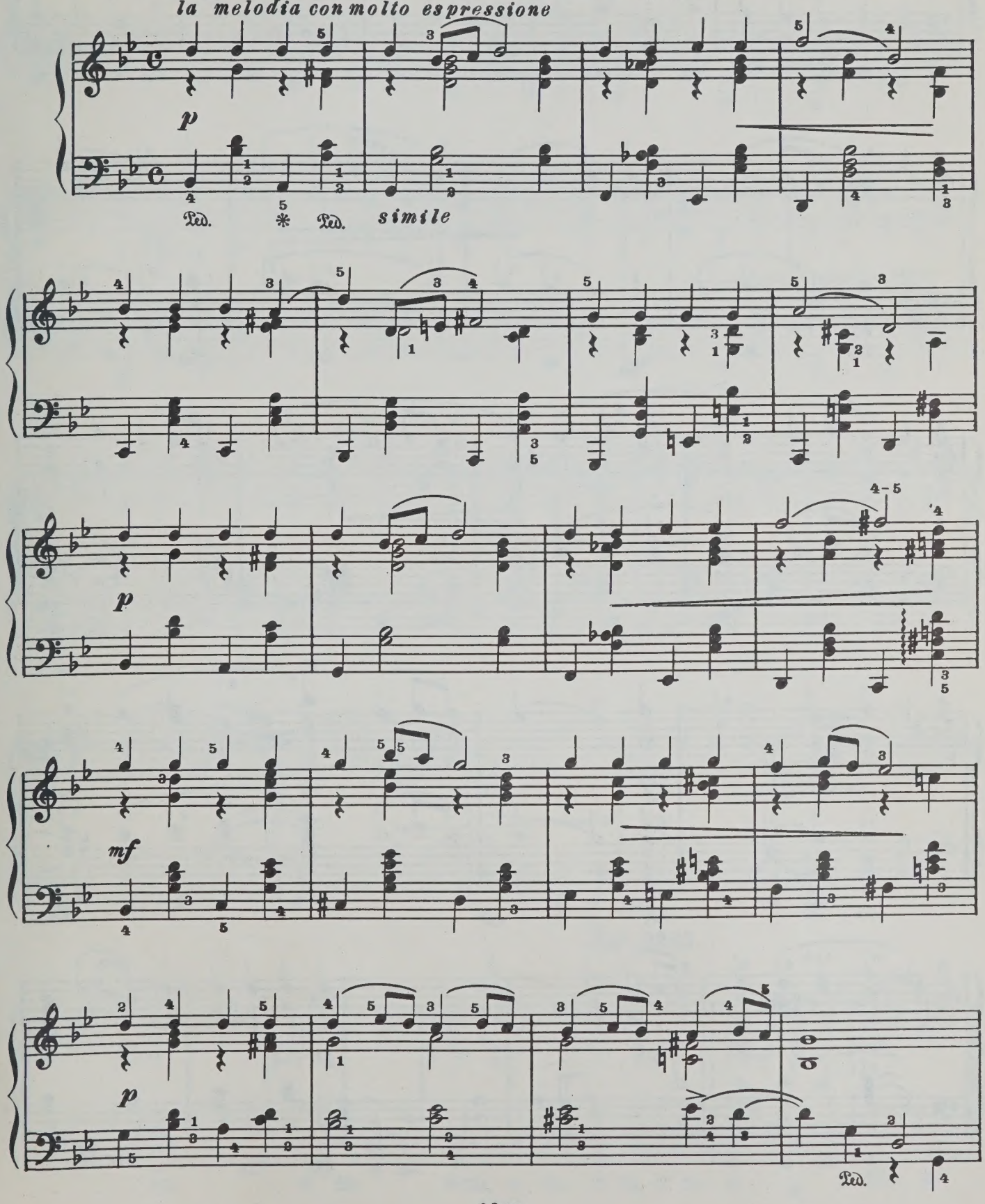

p
poco cresc.
mf
p
pp
Ped.
sempre pp
f

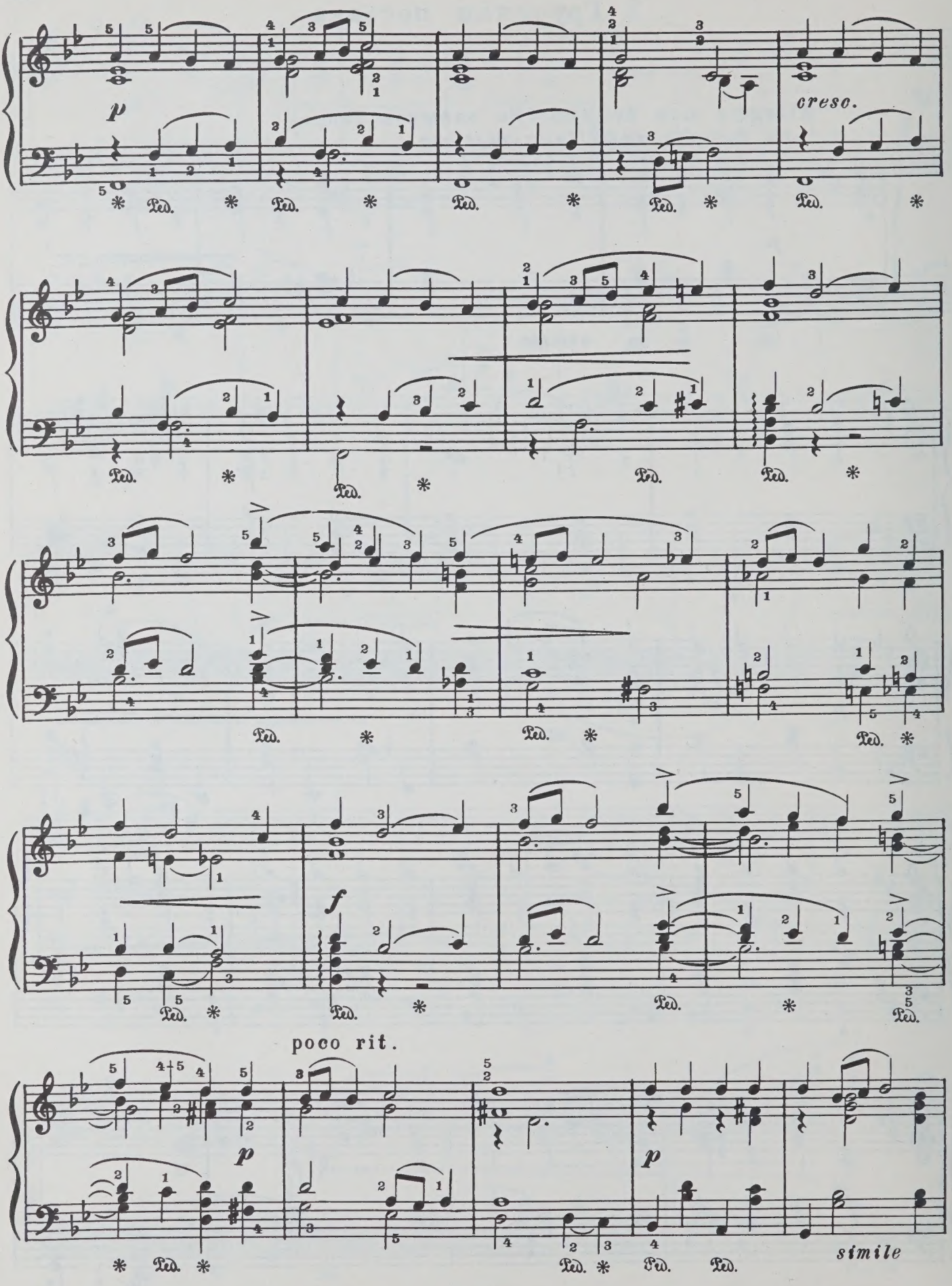
7. Грустная песенка

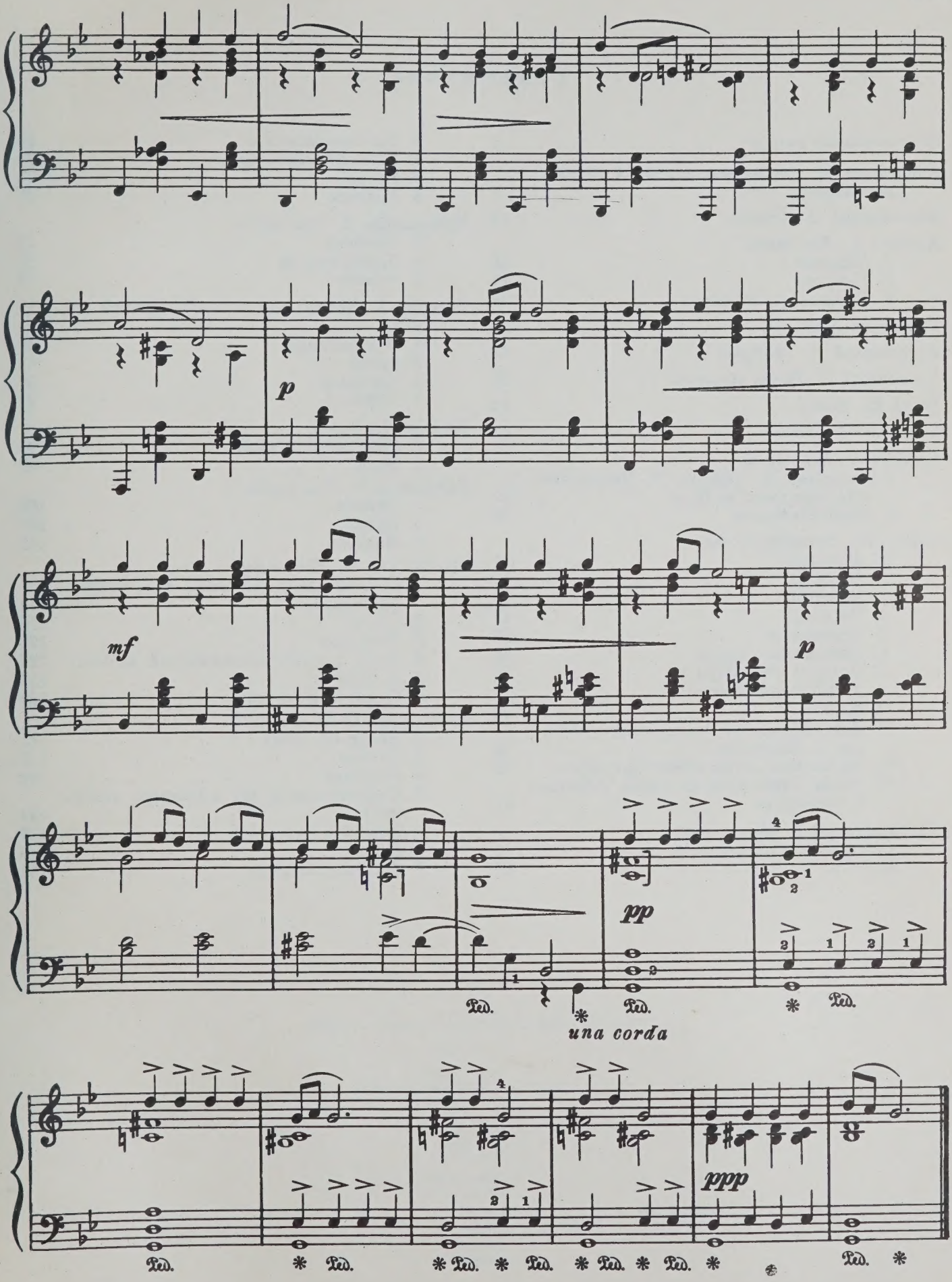
Соч. 40, №2

Allegro non troppo [Не слишком скоро]

la melodia con molto espressione




p
cresc.
Ped.
f
poco rit.
p
p
simile


p
mf
p
pp
una corda
ppp
Ped.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительная статья 3

Хандошкин И. *Российская народная песня с вариациями* 9

Бортнянский Д. *Соната* 12

Алябьев А. *Три пьесы*
1. Мазурка 18
2. Мазурка 19
3. Прощание с соловьем 21

Грибоедов А. *Вальс* 22

Верстовский А. *Мазурка* 24

Ласковский И. *Вальс* (Скерцо) 26

Титов Н. *Вальс* 29

Варламов А. *Вальс* 30

Гурилев А. *Две пьесы*
1. Вариации на романс А. Варламова «На заре ты ее не буди» 32
2. Полька-мазурка 42

Глинка М. *Двенадцать пьес*
1. Мазурка 44
2. Мазурка 45
3. Мазурка 46
4. Котильон 47
5. Тарантелла 50
6. Прощальный вальс 52
7. Разлука (Ноктюрн) 53
8. Андалузский танец 57
9. Полька 58
10. Хор волшебных дев из оперы «Руслан и Людмила» 59
11. Из эпилога оперы «Иван Сусанин» . 60
12. Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила» 61

Даргомыжский А. *Шесть пьес*
1. Меланхолический вальс 65
2. Вальс 67
3. Блестящий вальс 68
4. Табакерочный вальс 71
5. Танец 73
6. Казачок 75

Рубинштейн А. *Три пьесы*
1. Мелодия 76
2. Баркарола № 3 80
3. Романс 83

Бородин А. *Четыре пьесы* из «Маленькой сюиты»
1. В монастыре 86
2. Грезы 89
3. Серенада 90
4. Ноктюрн 93

Кюи Ц. *Две пьесы*
1. Маленький романс 96
2. Вальс 99

Балакирев М. *Три пьесы*
1. Полька 102
2. Думка 107
3. Мазурка 112

Мусоргский М. *Шесть пьес*
1. Старый замок (из цикла «Картинки с выставки») 114
2. Слеза 118
3. Раздумье 120
4. Няня и я (Из воспоминаний детства) 122
5. В деревне 124
6. Страстный экспромт 128

Чайковский П. *Шесть пьес*
1. Песня без слов 131
2. Романс 135
3. Ноктюрн 140
4. Сладкая грёза (из «Детского альбома») 144
5. Колыбельная песня 146
6. Вальс 149
7. Грустная песенка 155

АЛЬБОМ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Выпуск 1

Составитель
Константин Степанович Сорокин

Редактор
Э. Бабасян

Художник
А. Крюков

Худож. редактор
А. Головкина

Техн. редактор
И. Левитас

Корректор
И. Миронович

Подписано в печать 15. 06. 78. Формат бумаги 60×90¹/₈.
Бумага офсетная № 1. Печать офсет. Объем печ. л. 20,0.
Усл. п. л. 20,0. Уч. изд. л. 20,0. Тираж 10 000 экз.
Изд. № 9857. Зак. № 606. Цена 2 р.
Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома» при
Государственном Комитете Совета Министров СССР по
делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
Москва 109088, Южнопортовая ул., 24

А $\frac{90406—355}{026(01)—78}$ 429—78

2 р.

NOV 09 1988

MB
NOV. 8/88

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

M
21
A35
1978
v.1
c.1
MUSI